



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Frauenimages-Kleidungsimages. Frauenkonzepte im
Zeitraum 1930-1950, dargestellt anhand der Kategorie
Bekleidung“

Verfasserin

Andrea Murtinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch UF Geschichte, Sozialkunde, Polit. Bildg.

Betreuer:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Franz X. Eder

Mein Dank gilt:

- meinem Sohn Max für die liebevolle Unterstützung
- meinen Eltern Anna-Maria und Hans Murtinger für die finanzielle Unterstützung
- meinen Freunden für die koffeinreiche Unterstützung
- meinem Betreuer Dr. Franz X. Eder für die professionelle und geduldige Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Einführungen in die Theorien der Mode	
1.1. Barthes, Simmel, Benjamin, Veblen und König	5
1.2. Funktionen und Zeichen der Kleidung	11
2. Die 20er Jahre: Weibliche Angestellte oder la Garçonne?	
2.1. Frauenbild.....	16
2.2. Modebild	20
3. Der Zeitraum 1930-1945: Mutterkluft oder Arbeitsbekleidung?	
3.1. Frauenbild.....	26
3.2. Modebild	33
3.2.1. Die Tracht: Anpassung oder Widerstand?	38
3.2.2. Die Uniform: Massentrend?	42
4. Nachkriegsjahre: Trümmerfrauen oder New-Look?	
4.1. Frauenbild.....	44
4.2. Modebild	48
5. Quellenanalyse	
5.1. Methode.....	53
5.2. Quellenkorpus	54
5.3. Bildanalysen	56
5.3.1. Die weibliche Angestellte oder la Garçonne?	56
5.3.2. Mutterkluft oder Arbeitskleidung?	63
5.3.3. Trümmerfrauen oder New-Look?	87
5.4. Fazit	100

Zusammenfassung.....	105
Literaturverzeichnis.....	108
Abstract.....	117
Curriculum vitae	119

Einleitung

Die Diplomarbeit setzt sich mit den Frauenkonzepten im Zeitraum zwischen 1930-50 auseinander. Das Forschungsinteresse liegt auf der Kategorie ‚Bekleidung‘ und wie diese für die Konstruktion von Geschlechterrollen verwendet wurde. Dazu stellt das 1. Kapitel dar, welche Funktionen Mode erfüllen können und in welchen Bereichen diese hineinwirken, mit einem besonderen Schwerpunkt auf genderspezifische Rollenvorstellungen. Da sich diese Diplomarbeit mit den Frauenkonzepten auseinandersetzt, wird auch in den historischen Kontexten vermehrt auf Vorgänge geachtet, die diese betreffen. Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf der Zeit des Nationalsozialismus. Mit dem Aspekt der Mode soll das Frauenbild während des Dritten Reiches neue Sichtweisen ermöglichen. Um eine entsprechende Betrachtung zu leisten, müssen die Entwicklungen in den 20er Jahren mit einbezogen werden. Die nächsten Bereiche sind unterteilt in die 30er Jahre und die Kriegszeit. In dem Kapitel über das Alltagsbild im Nationalsozialismus wird exemplarisch auf den Bund Deutscher Mädel eingegangen, da hier die Uniformierung eine wichtige Rolle spielt, wie die Ausführungen zeigen. Aus diesen Gründen erfolgen auch Ausführungen zu den Themen ‚Uniform‘ und ‚Tracht‘. Den Abschluss der Untersuchung bilden die Frauen in den Nachkriegsjahren und das neu entwickelte Frauenverständnis bzw. die Diskrepanz zwischen den Trümmerfrauen und dem ‚New Look‘ von Dior. Bei der Durchsicht der neuesten Forschungsliteratur zum Thema ‚Nationalsozialismus‘ war es insbesondere beim Werk von Johanna Gehmacher und Gabriella Hauch auffällig, dass die beiden bedeutendsten Publikationen zum Thema ‚Mode‘, von Irene Guenther und Gloria Sultano, fehlten. Es zeigt sich deutlich, dass dieser Bereich von der Forschung noch nicht genügend beleuchtet wurde. Hier möchte diese Arbeit ansetzen und die Bedeutsamkeit von Mode und sozialen Vorgängen herausstreichen. Das Bildmaterial, in der Quellenanalyse, wird zur Untersuchung der dargelegten Forschungsfragen herangezogen:

- Spiegeln sich Veränderungen in sozialen und kulturellen Strukturen in der Mode wider?

- Lässt sich die These von Walter Benjamin: „*Wer sie [die Mode] zu lesen verstünde, der wüßte [sic!] im voraus [sic!] nicht nur um neue Strömungen der Kunst, sondern um neue Gesetzbücher, Kriege und Revolutionen*“¹, unterstützen?
- Werden durch Bekleidung und äußere Merkmale Geschlechtercodes vermittelt?
- Entspricht das Frauenbild in den Magazinen bzw. das geforderte Frauenbild der Realität oder zeigt sich eine Diskrepanz?
- Kann Mode auch als Widerstand gegen eine Struktur eingesetzt werden bzw. wie sahen diese Strategien bei den Frauen konkret aus?
- Kann Mode unter einem Regime, wie dem NS-Regime, einen Stellenwert haben?
- Wurde die Mode im Nationalsozialismus als Machtinstrument eingesetzt?

Den einzelnen Kapiteln ist jeweils ein Begriffspaar vorangestellt, das die typischen Frauenbilder des Zeitraumes darstellt. Diese dienen als Schablonen für die nachfolgenden Ausführungen und keinesfalls als angenommene Realitäten. Um dem/der LeserIn eine leichtere Orientierung bei der Analyse zu ermöglichen, kommen auch hier diese Schlagwörter, wie ‚Mutterkluft oder Arbeitskleidung‘, zum Einsatz. Auf das Leben der jüdischen Frauen oder anderen politischen Verfolgten wird in den kommenden Ausführungen nicht explizit eingegangen, da eine Auseinandersetzung mit dieser Thematik eine tiefgehende Diskussion verdient, die den begrenzten Rahmen dieser Diplomarbeit überschreitet. In den 20er Jahren liegt der Schwerpunkt auf Deutschland, in den Nachkriegsjahren auf Österreich. Diese Verteilung hat sich auf Grund der Quellenlage ergeben. Eine genderspezifische Sprache ist obligatorisch.

¹ Benjamin, Walter, Das Passagen-Werk, in: Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, Bd. V/1, Frankfurt am Main 2006, S. 110-132 [b: Mode], hier S. 112.

1. Einführung in die Theorien der Mode

„Wer sie [die Mode] zu lesen verstünde, der wüßte [sic!] im voraus [sic!] nicht nur um neue Strömungen der Kunst, sondern um neue Gesetzbücher, Kriege und Revolutionen.“² Oder hat ein längerer Rock nur die Funktion, „dass gewisse Frauen Interesse daran gehabt hätten, einen hässlichen Fuß zu verbergen?“³ Diese Fragen sollen in den kommenden Ausführungen geklärt werden und so die Grundlage für die Forschungsfragen bilden. Um die Strategien von Mode erkennen zu können, müssen zunächst die wichtigsten Modetheorien kurz dargestellt werden. Deren Gegenstände sind „einerseits die Methoden und Techniken künstlerischen Gestaltens, die strukturellen Merkmale von Kleidungsproduktionen sowie ihre visuellen und verbalen Darstellungen, andererseits sind es in einer Kultur ausgebildete Legimitationsprinzipien und soziale Zusammenhänge.“⁴ In den folgenden Ausführungen liegen die Schwerpunkte auf den genannten Legitimationsprinzipien und den sozialen Zusammenhängen. Die Bezeichnungen ‚Mode‘ und ‚Bekleidungen‘ werden synonym verwendet, wie in den meisten Auseinandersetzungen zu dieser Thematik: „Moreover I use ‚women’s fashion‘ and ‚women’s clothing‘ interchangeably because the primary sources do.“⁵ Betrachtet werden hauptsächlich soziologische Theorien von Roland Barthes, Georg Simmel, Walter Benjamin, Thorstein Veblen und René König. Der Punkt ‚Mode und Frauen‘, der bei allen Theoretikern eine Rolle spielt, wird auf Grund des besonderen Forschungsinteresses explizit behandelt. Zur Verdeutlichung werden die Funktionen der Mode am Ende des Kapitels noch einmal zusammengefasst.

1.1. Barthes, Simmel, Benjamin, Veblen und König

„Mode [frz., von lat. Modus ‚Art und Weise‘], der sich wandelnde Geschmack in den verschiedensten Lebensbereichen, der gleichermaßen von ästhet. und moral. Vorstellungen, Wiss. u.a. wie vom gesamtgesellschaftl. Zusammenhang beeinflusst wird.“⁶

² Benjamin, Passagen-Werk, S. 112.

³ Benjamin, Passagen-Werk, S. 111.

⁴ Loschek, Ingrid, Wann ist Mode?. Strukturen, Strategien und Innovationen, Berlin 2007, S. 15.

⁵ Guenther, Irene, Nazi Chic?. Fashioning Women in the Third Reich, Oxford 2004, S. 10.

⁶ Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 14, 19. Auflage, Mannheim 1991, S. 705.

Die Frage nach der Entstehungszeit der Mode lässt sich, nach der Forschungsliteratur, unterschiedlich beantworten: „Anthropologische Kleidungstheorien binden ‚Mode‘ generell an die Entstehung von Kulturen an und verfolgen ihre Auslöser bis in die frühere, mittlere und späte Steinzeit zurück.“⁷ Für Anne Hollander ist festzustellen, „dass die Mode ihr langes, ausdauerndes Leben im mittelalterlichen christlichen Europa begann, genau gleichzeitig mit der Behauptung religiöser und intellektueller Ideale [...]“. ⁸ Julia Bertschik hingegen meint: „Kleidermode aber als ständeübergreifendes, vielfältiges symbolisches System lebensweltlicher Sinngebung, [...] findet sich erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts.“⁹ Je nachdem, welche Funktion als bedeutende angesehen wird, variiert die Entstehungsgeschichte. Mode steht in einer engen Beziehung zum Körper. Die Kleidung braucht nicht nur einen Leib, der sie trägt, sie formt auch diesen.¹⁰ Hier werden nicht nur Kleidungsstücke angesprochen, die tatsächlich einen Körper modellieren, wie z.B. ein Korsett, das den Frauenkörper in eine bestimmte Form presst, sondern die tatsächliche Wahrnehmung der menschlichen Gestalt. Erkennbar ist dies in den Abbildungen von nackten Menschen, deren Bild durch die Vorstellungen in der Mode beeinflusst wurde. Verlangt die Mode nach schmalen, androgynen Figuren, zeigt sich dies auch in der Realität wieder. „Changes in fashion alter the look of clothes, but the look of the body has to change with it.“¹¹ Der menschliche Körper passt sich den Trends an bzw. wird gezwungen sich anzupassen. Mit dem Wandel in der Mode ändern sich auch die Vorstellungen von den perfekten Formen der jeweiligen Gesellschaft. Hier zeigt sich das Machtpotential der Kleidung. Die AkteureInnen versuchen dem Idealbild gerecht zu werden und wirken dementsprechend auf ihre körperlichen Gegebenheiten ein.¹² Damit sich ein Kleidungsstück in der Gesellschaft durchsetzen kann, benötigt es eine Rückmeldung von der ‚tragenden‘ Partei. Als Vermittler dazu dienen die Modezeitschriften mit ihren Texten, die die Signale senden und die Kommunikation erst ermöglichen, wie auch Barthes belegt. Kommunikation erscheint somit als bedeutsamer Faktor bei der Betrachtung zur Mode. Einen wichtigen Beitrag zur Modetheorie leistet Roland Barthes

⁷ Loschek, Wann ist Mode?, S. 163.

⁸ Hollander, Anne, Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung, Berlin 1995, S. 45.

⁹ Bertschik, Julia, Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945), Köln 2005, S. 8.

¹⁰ Vgl. dazu: Lehnert, Gertrud, Mode, Köln 1998, S. 15-16.

¹¹ Hollander, Anne, Seeing through clothes, London 1993, S. 85.

¹² Vgl. dazu: Breuss, Susanne, In einem Jahr zur Kugel, im nächsten zur Spindel. Körperideale und Kleidersilhouetten im 19. und 20. Jahrhundert, in: Kleider und Leute, Vorarlberger Landesausstellung, Renaissance-Palast Hohenems, 11. Mai bis 27. Oktober 1991, S. 42-62.

mit seiner sprachwissenschaftlichen Abhandlung „Die Sprache der Mode“¹³, die sich mit diesen Signalen beschäftigt. Er spricht von der Mode als Zeichensystem und deren Übertragung durch die Sprache bzw. durch die Verschriftlichung. Seine Ergebnisse basieren auf einer Untersuchung von Frauenzeitschriften aus dem Zeitraum 1957-1963. Auch Arabatzis Stavros spricht von einer Schrift der Mode: „Mode, als eine gegenständliche, wie ungegenständliche [...] Schrift [...]“.¹⁴

Die Autoren gehen davon aus, dass erst durch die Sprache und den Text der Mode ihre Bedeutung zugeschrieben wird. Eine Beschäftigung mit der Mode kann nur über die Auseinandersetzung mit der Sprache erfolgen. Das Bild alleine kann keine eindeutige Auskunft geben. Ein Beispiel hierzu ist die Schwarz-Weiß-Fotografie, die durch ihre Beschreibung ‚Farbe‘ erhält. Mode und Modezeitschriften sind demnach untrennbar miteinander verbunden, da die Magazine die Vermittlerrolle für die Bekleidung bieten. Nur unter diesen Gesichtspunkten können allgemeingültige Aussagen über die Mode gemacht werden. Die klare Trennung der Geschlechter durch Kleidung ist, nach Roland Barthes, gegeben.¹⁵ Dennoch hat die Frau einen entscheidenden Vorteil. Sie ist in der Situation, die männliche Mode zu übernehmen. Der Mann besitzt diesen Spielraum nicht. Bei einer Betrachtung zur Bekleidung ist eine Auseinandersetzung mit dem weiblichen Geschlecht unumgänglich.

Georg Simmels zentraler Punkt bei seiner Abhandlung zur Mode ist das Prinzip der Nachahmung.¹⁶ Ein Individuum versucht sich innerhalb einer Gruppierung zu integrieren, um eine gefestigte Position zu erlangen. Mode ermöglicht diesen Vorgang, „sie führt den Einzelnen auf die Bahn, die Alle gehen“¹⁷. Die treibende Kraft hinter den Veränderungen geht meist von den oberen Gesellschaftsschichten aus, die unteren versuchen diese zu imitieren bzw. die oberen versuchen sich erneut abzugrenzen. Der/die Einzelne wird davon erlöst, selbst eine Entscheidung zu treffen und kann in der Masse untertauchen. Somit ergibt sich auch ein stetiger und geforderter Wandel der Mode, der mit der ständigen Erneuerung des sozialen Systems zusammenhängt. Die zweckgebundene Funktion, wie Schutz vor Wärme oder Kälte, ist hier nicht mehr von Bedeutung. Das Zusammenspiel zwischen den beiden Vorgängen, Nachahmung und Abgrenzung, kann auch innerhalb einer Gesellschaftsebene beobachten werden. Den Ausführungen folgend, steht fest, dass eine herrschende Gruppe Signale an die ‚unteren‘ Gruppen

¹³ Barthes, Roland, Die Sprache der Mode, Frankfurt am Main 1985.

¹⁴ Arabatzis, Stavros, Versenkung ins Äußere. Elemente einer Theorie der Mode, Wien 2004, S. 22.

¹⁵ Vgl. dazu: Barthes, Roland, Sprache der Mode, S. 263.

¹⁶ Simmel, Georg, Die Mode, in: Simmel Georg, Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, Gesammelte Essays, Berlin 1983, S. 26-51.

¹⁷ Simmel, Mode, S. 28.

weitergibt und eine Form von Macht ausübt. „Auf diese Weise wird die innere Welt des Individuums einer Mode unterworfen und wiederholt so die Form der von der Mode beherrschten Gruppe.“¹⁸ In diesem Zusammenhang lässt sich von der „Trickle-Down-Theorie“¹⁹ sprechen, die in den folgenden Erläuterungen näher betrachtet werden soll. Die Theorie geht davon aus, dass die Trends von oben nach unten ‚tröpfeln‘ und weitergegeben werden. Die unteren Schichten versuchen die oberen zu imitieren, somit entsteht ein immerwährender Kreislauf, da die Oberschicht einen neuen Trend kreieren muss, um sich nochmals abgrenzen zu können. Auch in der Modeindustrie lässt sich dieser Vorgang beobachten. Die Designer zeigen die Trends in den Haute-Couture-Shows, die anschließend von den Massenproduktionen kopiert werden und größere Verbreitung finden. Die neueren Forschungsansätze gehen von einer geänderten Verbreitungsrichtung aus. Hier spricht man/frau von der „Trickle-Up, Trickle-Across oder der Trickle-Up-And-Down- Theorie“²⁰. Je nach Ansatz verbreiten sich Trends von unten nach oben, zwischen oder von beiden Gesellschaftsschichten. In dem betrachteten Zeitraum ist die Trickle-Down-Theorie relevant, die die Voraussetzung für diese Art der Verbreitung bietet.

„Modewandel kann auf diese Art nur zustande kommen in Gesellschaften, die sich aus hierarchisch angeordneten Großgruppen zusammensetzen, wobei es den Gesellschaftsmitgliedern zumindest auf bestimmten Gebieten (z.B. Bekleidung) möglich ist, die ihren eigenen Gruppen übergeordneten Großgruppen nachzuahmen, und wo an dieser Nachahmung (ebenso wie an der Distinktion) auch ein Interesse besteht.“²¹ Dennoch betont Georg Simmel, dass Mode nie vollständig von einer Gruppierung übernommen wird, da, wenn dies eintritt, nicht mehr von einer Mode gesprochen werden kann. Die Funktion der Individualität zeigt sich besonders im Zusammenhang mit Frauenmode. Nach Simmel erweist sich die Bekleidung als einziger Raum, in dem Frauen ihre Persönlichkeit zeigen und ausleben können. Er unterstützt seine Annahme mit der Beobachtung, dass Frauen, denen genügend Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung geboten werden, auch geringere Kompensationsversuche durch die Kleidung aufweisen. Die Männer können sich diesen Prozessen auf Grund ihrer gefestigten Positionen entziehen. Folglich zeigt sich bei weiblichen Personen, die versuchen die Unterschiede zwischen Männern und Frauen aufzubrechen, ein Desinteresse bei der Mode.

¹⁸ Simmel, Mode, S. 46.

¹⁹ Vgl. dazu: Schnierer, Thomas, Modewandel und Gesellschaft. Die Dynamik von „in“ und „out“, Opladen 1995, S. 44-51.

²⁰ Schnierer, Modewandel, S. 52ff.

²¹ Schnierer, Modewandel, S. 142.

Für Walter Benjamin²² sind die Vergänglichkeit der Mode und das (Anti-)Wirken auf die darauffolgenden Generationen von Bedeutung. Er geht davon aus, dass sich die Trends bewusst gegen die Vorbilder entwickeln. „Das ist Mode. Darum wechselt sie so geschwinde; kitzelt den Tod und ist schon wieder eine andere, neue, wenn er nach ihr sich umsieht, um sie zu schlagen.“²³ Erkennbar ist diese These in der Modeentwicklung der 20er und 30er Jahre. In den 20ern war das äußere Frauenbild geprägt von Bubikopf und schwingenden Charleston-Kleidern, in den darauffolgenden Jahren zeigt sich modisch ein komplett Gegenteiliges Bild. Ein Verknüpfungspunkt zu Georg Simmel ist das Prinzip der Nachahmung und somit der ‚Trickle-Down-Theorie‘: „Die Mode geht von oben nach unten, nicht von unten nach oben. [...] Die Mode enthält das äußere Kriterium, daß [sic!] man [...] mit zur Gesellschaft gehört. Wer nicht verzichten will, muss mitmachen.“²⁴ Auch Ingrid Loschek²⁵ verweist auf den sozialen Charakter der Mode. Jede Person in einer Gesellschaft ist betroffen und kann sich dieser Spannung nicht entziehen. Anne Hollander²⁶ spricht ebenfalls von einer unverzichtbaren Weiterentwicklung der Mode. „Die Mode ist dem Risiko, der Subversion und der ungleichmäßigen Vorwärtsbewegung verpflichtet.“²⁷ Ähnlich wie Walter Benjamin führt sie an, dass die Mode die vorangegangenen Generationen benötigt, um sich neu positionieren zu können. Für Hollander ist die Beziehung zwischen Mode und geschichtlichen Vorgängen unbestritten, jedoch mit Einschränkungen zu betrachten. Sie geht davon aus, dass nur der/die TrägerIn ausschlaggebend für die sozialen Betrachtungen ist, die Gründe für die Wahl einer Kleidung sind nicht bedeutend. Ein Kleidungsstück kann nicht nur ‚enthüllen‘, sondern auch ‚verdecken‘. Die eigenen Vorlieben können auch bewusst unter einer Kleidung versteckt werden. Eine direkte Übersetzung ist somit zu vermeiden und nicht möglich.

Die Frage, die sich nun stellt, ist, welche Faktoren tatsächlich für die Wahl einer bestimmten Hose oder eines bestimmten Rockes entscheidend sind. Der Soziologe Thorstein Veblen untersucht ebenfalls in seiner Abhandlung „Theorie der feinen Leute“²⁸ die Funktionen von Mode und Bekleidung in der Gesellschaft. Der Autor spricht von einer Hauptfunktion der Kleidung: der Offenlegung der finanziellen Möglichkeiten. Das Erscheinungsbild lässt somit

²² Benjamin, Passagen-Werk, S. 110-132.

²³ Benjamin, Passagen-Werk, S. 111.

²⁴ Jhering von, Rudolph, Der Zweck im Recht, in: Benjamin, Passagen-Werk, S. 124-125, hier S. 125.

²⁵ Vgl. dazu: Loschek, Wann ist Mode?, S. 160ff.

²⁶ Hollander, Anne, Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung, Berlin 1995.

²⁷ Hollander, Anzug, S. 31.

²⁸ Veblen, Thorstein, Die Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen, Frankfurt am Main 2007.

Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Stellung zu. Die Kleidung dient der Mode als Medium und kann eine soziale Positionierung vermitteln. Keiner/keine kann sich dem Zwang zum Konsum entziehen. Auch hier wird die Mode frei von ihrer Zweckfunktion betrachtet. Die Frage nach Schönheit, Schnitten und Material steht im Vordergrund. Erneut tritt die Nachahmung als wichtiger Faktor auf: „In den meisten Fällen besteht das bewusste Motiv des Trägers oder des Käufers von demonstrativ verschwenderischen Kleidern in dem Wunsch, sich bestehenden Sitten anzupassen, dem anerkannten Geschmack zu entsprechen und dem geltenden Prestigestandard nachzuleben.“²⁹ Die Frau nimmt in dieser Betrachtung einen besonderen Stellenwert ein. Sie dient als Prestigezeichen ihres Mannes, als Hinweis für den offensichtlichen Reichtum. Die Familie kann es sich leisten bzw. ihr Mann ermöglicht ihr, nicht zu arbeiten und nur repräsentativ zu sein. Anhand der Wahl eines Schnittes oder eines Materials lässt sich erkennen, welche Tätigkeiten diese Frau verrichten kann oder muss oder, noch bedeutender, nicht verrichten kann. Körperliche Arbeit in einem engen Rock und Mieder ist nicht möglich. Die Mode der Frau ist demnach das Statussymbol des Mannes. Der Autor verdeutlicht: „Diese Abhängigkeit bedeutet in der ökonomischen Theorie letzten Endes nichts anderes als Knechtschaft.“³⁰ Veblen fügt für die Schnelligkeit der Mode einen neuen Denkansatz hinzu, der zurückzuführen ist auf den Wunsch nach Konsum. Ein schneller Wechsel der Trends erfordert eine hohe Kaufbereitschaft und unterstützt die „demonstrative Verschwendung“³¹. Der Trend bleibt solange bestehen, bis er sein Prestigeansehen verliert und durch eine neue Mode ersetzt wird. Schönheit spielt hier nur eine untergeordnete Rolle.

Der Soziologe René König³² betont bei seinen Untersuchungen die Fähigkeit der Mode, die Trennung der einzelnen Gesellschaftsschichten zu ermöglichen. Da jeder Mensch ein Teil der Gesellschaft sein möchte, ist auch ein/e jeder/jede der Mode ausgesetzt. Der Autor betont, „dass die Mode ein wesentliches Reglungs- und Ausdrucksmittel der gesellschaftlich lebenden Menschen darstellt.“³³ Änderungen in der Gesellschaft spiegeln sich folglich auch in der Kleidung wider. Diese Vorgänge werden langsam und schrittweise vollzogen. Als Beispiel nennt König die Ausbreitung des ‚New-Looks‘, der zunächst eine Änderung in der Länge der Kleider

²⁹ Veblen, Theorie, S. 165.

³⁰ Veblen, Theorie, S. 177.

³¹ Veblen, Theorie, S. 170.

³² König, René, Die Mode in der menschlichen Gesellschaft, in: König, René/Schuppisser, Peter (Hrsg.), Die Mode in der menschlichen Gesellschaft, Zürich 1958, S. 103-221; König, René, Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode, Frankfurt am Main 1967.

³³ König, Mode in der menschlichen Gesellschaft, S. 110.

und erst zum Schluss auch eine Änderung der Schuhe bewirkte. Der Wechsel muss in einem Gegensatz zur vorangegangenen Mode stehen: „Die Besonderheit des modischen Wandels liegt nun darin begründet, daß [sic!] er die Abweichung von der bisher beachteten und als verbindlich anerkannten Sitte gewissermaßen ebenso zur Regel erhebt wie sonst nur das regelgerechte Verhalten.“³⁴ Die Trennung der Gesellschaftsschichten ergibt sich aus den unterschiedlichen Dress-Codes der einzelnen Stände. Jede Gruppe verfügt über ein bestimmtes Kleidungsrepertoire, das als Erkennungsmerkmal fungiert. Im Unterschied zu den bereits genannten Autoren schließt sich König nicht der ‚Trickle-Down-Theorie‘ an. Für ihn kann es zu keinen Nachahmungen kommen, „weil sie die strengen Traditionsformen des Lebens mißachten [sic!]“. ³⁵ Eine soziale Gruppe von Menschen hingegen versucht eher eine Gleichheit zu erlangen. Sie will nicht die oberen Stände imitieren, sondern eine Grenze zu diesen schaffen. Das weibliche Geschlecht nimmt bei der Modefrage, anknüpfend an Thorstein Veblen, eine besondere Stellung ein. Die Frau ist der Motor des raschen Modefortschritts und somit der Wirtschaft. Erklärbar ist die These durch den ständigen Wechsel der Frauenmode, die Männerkleidung hingegen bleibt meist konstant. Auch er sieht die Ehefrau als Vertreterin für die Zahlungsfähigkeit ihres Mannes, verbunden mit einer enormen Kaufkraft. ³⁶ Die neu entwickelten Technologien seit der Industrialisierung hatten auch Auswirkungen auf die Modeindustrie. Durch verbesserte Produktions- und Zugangsmöglichkeiten konnte nicht nur der Zugriff auf diese erleichtert werden, sondern auch das Maß der Produktpalette. Aus diesem Zusammenhang heraus entwickelte sich ein saisonal-bedingter Wechsel der Bekleidung: für jede Jahreszeit ein eigenes Angebot. Das wirtschaftliche Interesse an Mode und vor allem dem Wechsel der Mode, stieg folglich zunehmend. Dieser Prozess rückte den Menschen in eine neue wichtige Position: der/die KonsumentIn. ³⁷

1.2. Funktionen und Zeichen der Kleidung

„Der soziale Instinkt spürt seine Anhaltspunkte in dem System von Zeichen auf, die [...] jeder

³⁴ König, Kleider, S. 20.

³⁵ König, Kleider, S. 59.

³⁶ Vgl. dazu: König, Kleider, S. 113ff.

³⁷ Vgl. dazu: Willingmann, Heike, Kleid auf Zeit. Über den Umgang mit der Vergänglichkeit von Bekleidung, in: Mentges, Gabriele/Nixdorff, Heide (Hrsg.), zeit.schnitte. Kulturelle Konstruktionen von Kleidung und Mode, Bamberg 2001, S. 141-222, hier S. 141-147.

menschliche Körper an sich hat: Kleidung, Aussprache, Haltung, Gang, Umgangsformen.“³⁸ Die genannten Zeichen ermöglichen der Gesellschaft Menschen zu kategorisieren, zu reglementieren. Auf Grund dieses Vorgangs erzeugt Mode einen ständigen Druck auf die TeilnehmerInnen des Systems. Jeder/jede ist aufgefordert permanent (modische) Entscheidungen zu treffen und zu hinterfragen, „sie empfinden sie [die Mode] als Tyrannin“³⁹. Die Funktionen von Bekleidung lassen sich unterteilen in:

- Zweckgebundene Funktion:

Die Kleidung umhüllt den Körper. Sie kann vor Umwelteinflüssen schützen und ist auf dieser Ebene frei von ästhetischen Aspekten. „Der ursprüngliche Sinn aller Körpererweiterungen (Hülle, Tragegerät) war einerseits Körperenergie zu erhalten beziehungsweise zu gewinnen, die der Spezies Mensch evolutionäre Vorteile bringt, andererseits die globale Ausweitung seines Lebensraumes.“⁴⁰ Mit Hilfe von Kleidung kann sich der Mensch an unterschiedliche Lebensumstände anpassen, der Umwelt entgegenwirken und somit an neue Bedingungen gewöhnen. Auch bei der Bedeckung der Geschlechtsorgane ist vermutlich der Schutz, und nicht die Bedeckung aus Scham, vordergründig.⁴¹ In den theoretischen Ansätzen spielt diese Funktion eine untergeordnete Rolle.

- Ästhetische Funktion:

Als ursprünglichstes Motiv der Mode wird die Schmückung des Körpers gesehen. Bereits in der Altsteinzeit wurde der Körper mit Naturmaterialien und Farben verändert.⁴² In der Forschungsliteratur gelten die Schutz- und Schmuckfunktion als „Grundprinzipien der Bekleidung“⁴³. Die Ästhetik scheint die zentrale Bedeutung der Mode zu sein, die Bequemlichkeit und die praktische Funktion erscheinen zweitrangig. Schmuck kann einem Menschen das Gefühl von Besonderheit verleihen. Die Gründe für das Schönheitsempfinden,

³⁸ Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982, S. 374.

³⁹ Hollander, Anzug, S. 41.

⁴⁰ Loschek, Wann ist Mode?, S. 27.

⁴¹ Vgl. dazu: Wolter, Gundula, Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose, Marburg 1988, S. 11ff. Zur Entwicklung des Schamgefühls führt Wolter unterschiedliche Theorien an, siehe S. 18-19.

⁴² Vgl. dazu: Thiel, Erika, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2000, S. 6ff.

⁴³ Vgl. dazu: Petraschek-Heim, Ingeborg, Die Sprache der Mode. Wesen und Wandel von Tracht, Mode, Kostüm und Uniform, Wien 1966, S.7; Veblen, Theorie, S. 170.

warum gerade dieses Schmuckstück als attraktiv angesehen wird, sind oft undurchschaubar und unerklärbar. Anne Hollander⁴⁴ setzt sich ebenfalls mit dieser Thematik auseinander. Sie betont, dass in diesem Zusammenhang die Lust auf neue Formen im Vordergrund steht. Der Mensch sieht sich an dem alten Look satt und verlangt nach neuem Input, rein aus optischen Zwecken. Ein Bedeutungsinhalt der Kleidung ist hier nicht relevant. Er wird erst später, der Gesellschaft entsprechend, hinzugefügt. Der Wunsch nach Veränderung ist ausschlaggebend. Dennoch ist auch die Ausbildung des Geschmacks nicht frei von Wertigkeiten. Die Entwicklung des feinen Geschmacks hängt, nach Pierre Bourdieu, mit der Stellung in der Gesellschaft und der damit verbundenen Ausbildung zusammen:

„Wider die charismatische Ideologie, die Geschmack und Vorliebe für legitime Kultur zu einer Naturgabe stilisiert, belegt die wissenschaftliche Analyse den sozialisationsbedingten Charakter kultureller Bedürfnisse: Nicht nur jede kulturelle Praxis (der Besuch von Museen [...]) auch die Präferenz für eine bestimmte Literatur [...] erweisen ihren engen Zusammenhang primär mit dem Ausbildungsgrad, sekundär mit der sozialen Herkunft. [...] Deshalb auch bietet sich der Geschmack als bevorzugtes Merkmal von ‚Klasse‘ an.“⁴⁵

Ist man/frau in der Lage sich diesen Geschmack anzueignen, kann man/frau folglich die soziale Position verbessern.⁴⁶ Auch die Aneignung des Geschmacks scheint so durch Nachahmung möglich. Torstein Veblen spricht ebenfalls von einem vorgelebten Geschmack: „In den meisten Fällen besteht das bewußte [sic!] Motiv des Trägers oder Käufers von demonstrativ verschwenderischen Kleidern in dem Wunsch, [...] dem anerkannten Geschmack zu entsprechen [...]“.⁴⁷ Zu dem Bereich der Ästhetik zählt auch die erotische Komponente. Die Geschlechtsorgane können durch Stoffe verdeckt, aber ebenso betont werden: „[...] hinter jeder starken Form in der Mode steckt die Sexualität selbst, ob nun die Form die Aufmerksamkeit auf die sexuellen Merkmale des Trägers lenkt oder nicht.“⁴⁸ Durch die Betonung der Geschlechtsmerkmale prägt sich eine weitere Funktion aus: die Trennung der Geschlechter.

⁴⁴ Hollander, Anzug, S. 47ff.

⁴⁵ Bourdieu, Unterschiede, S. 17-18.

⁴⁶ Vgl. dazu: Breuss, Susanne, Der Stoff, aus dem Kleider sind. Aspekte der Kleidermaterialien, in: Kleider und Leute, Vorarlberger Landesausstellung, Renaissance- Palast Hohenems, 11. Mai bis 27. Oktober 1991, S. 68-81, hier S.78-79.

⁴⁷ Veblen, Theorie, S. 165.

⁴⁸ Hollander, Anzug, S. 56.

- Vermittler-Funktion:

Das Tragen einer bestimmten Kleidung übermittelt dem/der BetrachterIn einen festgesetzten Code. Noch bevor eine verbale Kommunikation stattfinden kann, beginnt die Bekleidung Signale über die Gruppenzugehörigkeit, Status, Geschlecht, Beruf, Alter und Religion einer Person zu senden.⁴⁹ Die schwarze Kleidung wird mit der Trauer in Verbindung gebracht, das Binden der Schürze vermittelt den Familienstand des Mädchens oder der Frau und eine Uniform drückt Autorität aus. Das Spielen mit der Bekleidung, die Provokation⁵⁰, ist immer mit der Erwartung einer Reaktion verbunden. Dementsprechend wird diese Handlung bewusst von einem Individuum getroffen. Die tragende Person versucht durch ihr Auftreten eine Wirkung zu erzeugen. Zu diesen Übertreibungen zählt René König das Phänomen des „Modefimmels, Modelaunen“⁵¹. Das äußere und das innere Erscheinungsbild muss nicht übereinstimmen. Interpretationen sind folglich sehr vorsichtig zu tätigen, die Individualität muss immer berücksichtigt werden: „Modische Kleidung sieht immer persönlich aus, weil die Formen, die sie bildet, auf Individualität hinweisen, selbst dann, wenn sie sich überhaupt nicht von der Kleidung, die die anderen tragen, unterscheiden. Die außerordentliche Macht der Mode beruht darauf, daß [sic!] sie jede Person einzigartig aussehen lassen kann. [...]“⁵²

Eine Frisur oder ein Kleidungsstück kann an zwei Menschen völlig unterschiedlich wirken. Dennoch ist es nicht abzuweisen, dass das Äußere auch dazu dient, Gefühle zu transportieren: Frauen und Männer, die eine Änderung in ihrem Leben erfahren, lassen auch ihre Optik umgestalten. In den dargestellten Modetheorien ist die Festschreibung der Geschlechter eng mit der Bekleidung verbunden. Auch hier zeigt sich die Doppeldeutigkeit der Mode. Sie kann diese Grenzen nicht nur aufstellen, sondern auch aufbrechen, wie im Fall eines „Dandys“⁵³. Mode ist folglich unter vielen Gesichtspunkten zu betrachten und zu analysieren. Eine einzig gültige Theorie kann nicht existieren. Für die kommenden Ausführungen bedeutet dies: Die Frage, ob Mode auch in Kriegszeiten stattfinden kann, lässt sich auch auf Grund der dargestellten Abhandlungen bejahen. Nach Niklas Luhmann⁵⁴ ist Mode als System immer vorhanden, „sie existiert als [sie] selbst“⁵⁵ und ist unabhängig. Ebenso kann festgehalten werden, dass die

⁴⁹ Gaugele, Elke, Schurz und Schürze. Kleidung als Medium der Geschlechtskonstruktionen, Köln 2002, S. 27.

⁵⁰ Loschek, Wann ist Mode?, S. 49.

⁵¹ König, Kleider, S. 22.

⁵² Hollander, Anzug, S. 67.

⁵³ Vinken, Barbara, Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1993, S. 20ff.

⁵⁴ Loschek, Wann ist Mode?, S. 29ff.

⁵⁵ Loschek, Wann ist Mode?, S. 32.

Kategorie ‚Bekleidung‘ in enger Verbindung mit den Geschlechtercodes steht. Eine Darstellung der Geschichte der Frauen muss folglich auch die Bekleidung mit einbeziehen. Nach dem heutigen Forschungsstandard ist es unbestritten, „dass Geschlechterrollen- und Identitäten historische Produkte soziokultureller, politischer und ökonomischer Prozesse sind.“⁵⁶ Das Geschlecht ist somit konstruiert.⁵⁷ Jene Konstruktionsbilder werden als bestehende ‚Wahrheit‘ angenommen und immer wieder bestätigt. Die Differenzierung zwischen den Geschlechtern mit Hilfe von Kleidung nimmt, nach Anne Hollander, ihren Anfang im 14. Jahrhundert:

„Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Kleidung, die ins Auge fallen, kennzeichnen die erste Phase der echten Mode und wurden von den Künstlern des Spätmittelalters und der Frührenaissance betont.“⁵⁸ Folglich setzt die Autorin die optische Geschlechtsdifferenzierung mit dem Beginn der Mode gleich. Dies bedeutet, dass die Geschlechtertrennung als bedeutendstes Kriterium der Mode bezeichnet werden kann. Mode ist, nach diesen Ausführungen zu urteilen, ein bedeutender Bestandteil des sozialen Systems oder, anders ausgedrückt, es ist das soziale System, das kategorisiert, verurteilt, ausschließt, aber auch Handlungsräume eröffnet. „Mode als System wird mit den von Luhmann festgelegten Systemen Politik, Wirtschaft, Sport, Religion und Kunst gleichgesetzt.“⁵⁹ Eine Auseinandersetzung mit der Mode muss die sozialtheoretische Komponente, die den Hauptschwerpunkt bildet, mit einbeziehen. Die Intention der Arbeit ist es, nicht nur vorherrschende Images darzustellen, sondern die Formung dieser zu reflektieren und eventuelle Handlungsräume aufzuzeigen. Aufbauend darauf werden die Kleidungs- und Frauenimages im Zeitraum von 1930-1950 betrachtet.

⁵⁶ Gaugele, Schurz und Schürze, S. 9.

⁵⁷ Vgl. dazu: Butler, Judith, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1999.

⁵⁸ Hollander, Anzug, S. 59. Elke Gaugele nennt ebenfalls diesen Zeitpunkt; Vgl. dazu: Gaugele, Schurz und Schürze, S. 168.

⁵⁹ Loschek, Wann ist Mode?, S. 29.

2. Die 20er Jahre: Die weibliche Angestellte oder la Garçonne?

Eine Auseinandersetzung von Mode und kulturellen Vorgängen muss sich mit den 20er Jahren beschäftigen. In kaum einer anderen Zeit ist die Gegensätzlichkeit zu den vorangegangenen Generationen deutlicher erkennbar.⁶⁰ Die oft genannte Hypothese: „Der Krieg – ein Emanzipationshelfer ersten Ranges“⁶¹, ist ein zentrales Element der kommenden Ausführungen. Es wird versucht, die Konstruktionen aufzuzeigen, die hinter der genannten Annahme stehen. Ähnliches gilt für die Beschäftigung mit dem Produkt der ‚Neuen Frau‘ in der Weimarer Kultur und die Frage, wer sich in der Frauenwelt durchsetzen konnte, die weibliche Angestellte oder doch die Garçonne?

2.1. Frauenbild

„Diese Zeit, mag sie bringen und fordern, was sie will, ist für unsere Generation der feierliche Gipfel des Lebens.“⁶² Die Voraussagen von Gertrud Bäumer im Jahr 1914 spiegeln die Realität der weiblichen Alltagswelt für die Zeit des 1. Weltkrieges wider. Da die Männer und mit ihnen die Einkommen fehlten, mussten die Ehefrauen die Familien versorgen. Die arbeitende Frau war ‚erwünscht‘ und notwendig. Somit konnte das weibliche Geschlecht in neue Handlungsräume vordringen. Eine Möglichkeit bot sich während der fortschreitenden Kriegsjahre in der Rüstungsindustrie: „Die Firma Krupp, die vor dem Krieg nur etwa 2000-3000 Frauen eingestellt hatte, zählte am 1. Januar 1918 28000 Frauen auf ihren Lohnrollen.“⁶³ Das weibliche Geschlecht stand nun unter enormen Belastungen: Neben dem Haushalt, Kindern und der schwierigen Beschaffung von Nahrungsmitteln mussten sie auch unter schwierigen Arbeitsbedingungen Leistung erbringen. Dies bedeutete ein Pensum von über 10 Stunden pro Tag, sowie Nacht- und Sonntagsarbeit. Um diesem entgegenzuwirken, reagierte die Regierung mit einer gesteigerten Anzahl von Kinderbetreuungsstätten und Anlaufstellen für Mütter, sowie einer Kürzung der Arbeitsstunden.⁶⁴ Folglich lässt sich festhalten, dass die Kriegssituation eine Änderung in der Wahrnehmung von Frauen bewirkt hatte. Man(n) erkannte sie in neuen Positionen und als

⁶⁰ Vgl. dazu: Bertschik, Mode und Moderne, S. 180.

⁶¹ Frevert, Ute, Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit, Frankfurt am Main 1986, S. 146.

⁶² Zit. nach: Bäumer, Gertrud, Der Krieg und die Frau, Stuttgart 1914, S.7, in: Frevert, Frauen-Geschichte, S. 147.

⁶³ Frevert, Frauen-Geschichte, S. 151.

⁶⁴ Frevert, Frauen-Geschichte, S. 153-154.

wichtige Partnerinnen im Krieg, die allerdings, und das ist entscheidend, nach 1918 wieder in ihre ursprüngliche Bereiche zurückverwiesen wurden.

In der Hoffnung auf Frieden wurde im Jahr 1918 die Demokratie anerkannt, die Realität präsentierte sich jedoch anders. Anstelle der erhofften Ruhe erschütterten der Vertrag von Versailles, Wiedergutmachungszahlungen und Unzufriedenheit die Republik. Die Lage der Wirtschaft verstärkte den Unmut der Bevölkerung. Eine Verbesserung war nicht in Sicht, die Arbeitslosigkeit zeigte sich hoch wie nie.⁶⁵ Nach der Rückkehr der Männer und trotz Abgabe der Arbeitsplätze an diese hatte sich die Arbeitswelt augenscheinlich geändert. Die Zahl der Arbeiterinnen hatte sich erhöht, von einer Gleichberechtigung kann allerdings nicht gesprochen werden, auch wenn es der ‚Artikel 109 der Weimarer Rechtsverfassung‘ forderte: „Alle Deutschen sind vor Gesetz gleich. Männer und Frauen haben grundsätzlich dieselben staatsbürgerlichen Rechte und Pflichten.“⁶⁶ In der Realität bedeutete dies eine unterschiedliche Bezahlung, ungleiche Beförderungschancen und Betätigungsfelder und Gehaltskürzungen von 10 bis 20 Prozent.⁶⁷ Argumentiert wurde diese Vorgehensweise mit der ‚Tüchtigkeit‘ der weiblichen Gesellschaft, die viele Dinge, wofür Männer bezahlen müssen, selbst herstellen können. Tätigkeiten, wie das Kochen, Putzen und Nähen blieben eindeutig weiblich konnotiert und entsprachen damit den traditionellen Rollenvorstellungen.⁶⁸ Die Entstehung der Weimarer Republik 1918 führte zur Erzeugung verschiedener Frauentypen, die in einem Begriff vereint wurden: die ‚Neue Frau‘. Dieses Bild zeigte sich facettenreich: die arbeitende Gattin, die sich ihren häuslichen Pflichten durchaus bewusst war, oder die alleinstehende, augenscheinlich unabhängige Frau. Die Erwerbstätigkeit war für jede Frau bedeutend, da sie eine gewisse Unabhängigkeit ermöglichte. Arbeitende Frauen bildeten keine Ausnahme mehr. Mitte der 20er Jahre gab es annähernd 1,5 Millionen weibliche Angestellte.⁶⁹ Die typischen Berufe des weiblichen Geschlechts in den zwanziger Jahren stellten die Sekretärin und die Verkäuferin dar. Eine Gemeinsamkeit zeigte sich in der Örtlichkeit, beide Vertreterinnen waren ein großstädtisches Phänomen. Viele junge Frauen sahen in diesem Beruf die Möglichkeit ihre soziale Situation zu verbessern. Die Realität gestaltete sich jedoch schwierig. Auf Grund des

⁶⁵ Vgl. dazu: Schulze, Hagen, Weimars Scheitern, in: Sösemann, Bernd (Hrsg.), Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft. Einführung und Überblick, München 2002, S. 53-65.

⁶⁶ Zeller, Susanne, Der Dank der Republik. Zur Entlassung von Frauen unter der Personalabbauverordnung, in: von Soden, Kristine/Schmidt, Maruta (Hrsg.), Neue Frauen. Die zwanziger Jahre, Berlin 1988, S. 48-49, hier S. 48.

⁶⁷ Frevert, Ute, Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte, in: Elefanten Press (Hrsg.), Hart und Zart. Frauenleben 1920-1970, Berlin 1990, S. 15-20, hier S. 18.

⁶⁸ Vgl. dazu: Frevert, Kunstseidener Glanz, S. 18.

⁶⁹ Frevert, Kunstseidener Glanz, S. 16.

geringen Gehalts und der hohen Ausgaben für Kleidung und Kosmetik blieb ein eigener Haushalt ein unerfüllter Traum. Das Abhängigkeitsverhältnis zur Familie hielt weiterhin an, ebenso wie das erklärte Ziel, Ehe und Kinder. Die ‚Bedrohung‘ für die männliche Gesellschaft hielt sich somit in Grenzen.⁷⁰ Das neuentwickelte Interesse nach Konsumgütern wirkte sich auf zwei Ebenen in der Frauenwelt aus: einerseits in ihrer Rolle als Konsumentinnen und andererseits als Entstehung eines Arbeitsmarktes. Die jungen Angestellten entwickelten sich, auf Grund des großen Modeinteresses, zu einem wichtigen wirtschaftlichen Faktor. Ein Lebensstil, der trotz eines geringen Gehalts auch finanziert werden musste.⁷¹ Die Verkäuferinnen befanden sich in einem Spannungsfeld zwischen dem vorgelebten Luxus und den eigenen begrenzten Möglichkeiten. Welchen enormen Druck der Arbeitgeber auf die Angestellten ausübte, zeigte die Entlassung einer Schuhverkäuferin, „weil sie sich nicht dem Wunsch des Geschäftsinhabers gefügt hatte, duftige Wäsche zu tragen. Der Unternehmer führte vor Gericht aus, daß [sic!] beim ununterbrochenen Hinaufsteigen auf Leitern [...] den männlichen Besuchern ein möglichst angenehmer Anblick verschafft werden müsse.“⁷² Erneut wird deutlich, dass auch hier die Frau als Objekt betrachtet wurde. Durch die geregelten Arbeitszeiten stand nun auch mehr Freizeit zur Verfügung. Auf die gesteigerte Nachfrage wurde mit einem vielfältigen Angebot an Unterhaltung geantwortet, in Form von kulturellen Ereignissen, wie Sport- und Tanzveranstaltungen und Ähnliches.⁷³ Der Wunsch nach Entertainment war enorm. Die Qualität stand nicht im Vordergrund, der ‚Belustigungsfaktor‘ war entscheidend. Ein Bruch zu den vorangegangenen Generationen spiegelte sich auch in den genannten Tanzveranstaltungen und den neuen Tänzen der 20er Jahre wider. Der Körper unterlag nicht mehr den strengen Tanzvorschriften. Bei Foxtrott, Shimmy und Charleston konnten sich Frauen und Männer uneingeschränkt bewegen. Das Zusammenspiel von Tänzerin und Tänzer, losgelöst von Geschlechtszuschreibungen, stand hier im Vordergrund. Im privaten Bereich waren erste Anzeichen einer Umgestaltung der Rollenbilder erkennbar.⁷⁴ Ähnliches gilt für die Körperwahrnehmung: In den 20er Jahren entsprach der perfekte Körper einem schlanken und sportlichen Ideal. Das weibliche Geschlecht

⁷⁰ Vgl. dazu: Dorner, Maren/Völkner, Kathrin, Lebenswelten der weiblichen Angestellten: Kontor, Kino und Konsum?, in: Bock, Petra/Koblitz, Katja (Hrsg.), Neue Frauen zwischen den Zeiten. Ein studentisches Projekt an der FU Berlin in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Berlin 1995, S. 84-111; Bertschik, Mode und Moderne, S. 213ff; Kessemeier, Gesa, Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der „Neuen Frau“ in den zwanziger Jahren, Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1939, Dortmund 2000, S. 45ff.

⁷¹ Vgl. dazu: Dorner/Völkner, Lebenswelten, S. 88.

⁷² Frevert, Kunstseidener Glanz, S. 18.

⁷³ Vgl. dazu: Dorner/Völkner, Lebenswelten, S. 102; Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 175.

⁷⁴ Vgl. dazu: Eichstedt, Astrid, Irgendeinen trifft die Wahl, in: von Soden/Schmidt, Neue Frauen, S. 9-15.

war nun auch ‚Frau‘ über ihren eigenen Körper. Dieser musste durch Sport in Form gebracht werden, wie auch die Vogue betonte: „Die moderne, schlanke Silhouette kann nicht mehr – oder wenigstens in nur sehr beschränktem Maße – durch Korsetts und Fischpanzer erreicht werden, sie muß [sic!] ehrlich erarbeitet, erturnt und im sportlichen Bemühen erworben sein.“⁷⁵ Brust und Hüften mussten verschwinden, die weiblichen Rundungen waren unerwünscht. Sportliche Betätigungen erhielten einen immer höheren Stellenwert, nicht nur um einen ‚geradlinigen‘ Körper zu besitzen, sondern auch um die neue ‚Beweglichkeit‘, die neuen Möglichkeiten zu spüren. Der Zusammenhang zwischen Körper und Mode zeigt sich im nächsten Kapitel deutlich. Diesem Körpergefühl bediente sich auch die Werbung, speziell bei einem Konsumgut: dem Automobil.⁷⁶ Schnelligkeit und Spritzigkeit wurden mit dem Auto gleichgesetzt, jene Attribute, die genau diesem Typus entsprachen. Eine Frau im Auto war ein oft benutztes Werbesujet. Farben der Kleidung und des Autos mussten miteinander harmonieren. Auch in diesem Zusammenhang wurde die ‚Neue Frau‘ nur als Objekt, als Mittel zum Zweck behandelt. Die Wahrnehmung der KonsumentInnen setzte im Ersten Weltkrieg ein. Voraussetzung für diesen Vorgang war die entstandene Versorgungssituation der urbanen Bevölkerung. Immer mehr Menschen lebten in städtischen Bereichen, die Selbstversorgung fiel dadurch aus. Darauf reagierte der Handel und schuf eine erhöhte Anzahl von Konsummöglichkeiten. In diesem Zusammenhang spielte die arbeitende Frau eine enorme Rolle. Erstmals verfügte das weibliche Geschlecht über Geldmittel zur Deckung von persönlichen (Kleider-)Wünschen. Durch die Entstehung der Konfektion war dies nun auch möglich. Zusätzlich erfolgte die Verbreitung der Trends großflächiger und breiter durch die Medien.⁷⁷ In den ‚Goldenen Zwanzigern‘ bekam die Mode aus diesen Gründen einen neuen Stellenwert. Sie wurde immer mehr „als bedeutender Wirtschaftsfaktor“⁷⁸ anerkannt und ausgebaut, auch gezwungen durch die Isolation nach dem 1. Weltkrieg. Irene Guenther stellt in ihrer Abhandlung eine weitere These auf. Sie sieht die Frau nicht nur als Konsumentin, sondern auch als Produzentin. Als Produzentin, als Geburtshelferin einer neuen Identität für Frauen. Ausschlaggebend bei diesen Entwicklungen war, dass sich das weibliche Geschlecht bewusst für diese Lebenssichtweise entscheiden und ihr eigenes Geld

⁷⁵ Kesemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 121.

⁷⁶ Vgl. dazu: Bock, Petra, Zwischen den Zeiten – Neue Frauen und die Weimarer Republik, in: Bock/Koblitz, Frauen zwischen den Zeiten, S. 14-37, hier S. 23.

⁷⁷ Vgl. dazu: Haupt, Heinz-Gerhard, Der Konsument, in: Frevert, Ute/Haupt, Heinz-Gerhard, Der Mensch des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main/New York 1999, S. 301-323.

⁷⁸ Bertschik, Mode und Moderne, S. 188.

ausgeben konnte. Dies war ein bedeutender Unterschied zur vorangegangenen Generation.⁷⁹ Julia Bertschik sieht dies ähnlich und betrachtet die Auswahlmöglichkeit der weiblichen Bevölkerung bei den Kleidungsstücken „als adäquate[n] Ausdruck einer demokratischen Massengesellschaft“⁸⁰. Auch Mode hat somit den Frauen neue Handlungsräume eröffnet, die sich in den unterschiedlichen Typisierungen der ‚Neuen Frau‘ widerspiegeln.⁸¹

2.2. Modebild

Modisch konnte das weibliche Geschlecht zwischen drei Idealtypen wählen: „Gretchen, Girl und Garçonne“⁸². Gretchen stand für das natürliche deutsche Mädchen, mit langen Haaren und Trachtenkultur. Das sportliche Mädchen mit kurzer Frisur fand sich im Girl wieder. Eine emanzipierte Dame entschied sich für die Mode der Garçonne, gekennzeichnet durch Zigarette, Anzug oder Sakko und enger Rock sowie ein Haarschnitt im Herrenstil. Richtungsweisend für die Entstehung der Garçonne war der Roman „La Garçonne“⁸³ von Marguerite Victor, erschienen im Jahre 1922. Ein Buch über eine Frau, die sich über eine Heirat hinwegsetzt und ihr Arbeits- und Liebesleben ab diesem Punkt selbst bestimmt. Die Garçonne spielte mit den Geschlechterrollen. Sie ‚verkleidete‘ sich als Mann, verwendete männliche Attribute und einen männlichen Habitus. Auf Grund dieser Vorgehensweise unterstützte sie so die festgesetzten Codes der Geschlechter und durchbrach sie nicht, wie angenommen werden könnte. Dennoch löste auch nur das ‚Spiel‘ damit Ängste in der Gesellschaft aus, da es einen Regelverstoß gegen die Ordnung darstellte. Trotz allem bedeutete dies einen bedeutenden Einschnitt für die Mode- und Frauenwelt, weil dieses ‚Spiel‘ offensichtlich und bewusst vonstatten ging. Das vorgegebene Konstrukt wurde erstmals hinterfragt. Obwohl die Garçonne als Synonym für diese Frauengeneration steht, dürfte sich in der Realität ein differentes Bild gezeigt haben. Auch die Untersuchungen der Frauenzeitschriften von Gesa Kessemeier unterstützen diese Annahme. Nur eine geringe Anzahl der analysierten Fotografien zeigte diesen Typus. Die porträtierten Damen präsentieren sich mit kurzen Haaren, Krawatte, Hemdbluse, Stecktuch und „hosenähnlichen“⁸⁴

⁷⁹ Vgl. dazu: Guenther, Nazi Chic, S. 56.

⁸⁰ Bertschik, Mode und Moderne, S. 189.

⁸¹ Vgl. dazu: Koch, Christine, Sachlich, sportlich, sinnlich. Frauenkleidung in den zwanziger Jahren, in: von Soden/Schmidt, Neue Frauen, S. 16-19.

⁸² Bertschik, Mode und Moderne, S. 181.

⁸³ Marguerite, Victor, La Garçonne. Piece en trois actes et quatre tableaux, Paris 1927. Weiterführende Literatur, die sich mit dem Roman genauer auseinandersetzt: Drost, Juliane, La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur, Göttingen 2003.

⁸⁴ Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 58.

Röcken. Der optische Eindruck ist deutlich männlich konnotiert: die betont lässige Körperhaltung, der strenge Blick, die Verwendung von bestimmten Accessoires. Dennoch fallen auch hier weibliche Attribute auf, wie das geschminkte Gesicht und die überkreuzten Beine. Zusätzlich muss darauf hingewiesen werden, dass die dargestellten selbstständigen Frauen in den Texten durch ihre männlichen Bezugspersonen (Ehemänner, Väter, Verwandte) präsentiert werden.⁸⁵ Nach Gesa Kessemeier lässt sich die Mode in den 20er Jahren in drei Phasen unterteilen.⁸⁶

1. Phase 1920-21:

Die Kleidung zeigte sich der wirtschaftlichen Situation angepasst. Auf Grund des Mangels an Stoffen wurden einfache Schnitte aus günstigem Material bevorzugt. Das Mieder war in den Zeitschriften noch immer präsent, in den Kleiderschränken allerdings kaum zu finden. Zu den Modellen, die vorrangig getragen wurden, zählten die „Futteral-, Mantel und Jackenkleider“⁸⁷. Bereits in den Anfängen zeigte sich ein gesteigertes Interesse an einer sportlichen Mode. Dazu gehörten der „Jumper“⁸⁸ und elastische Schlupfblusen, die eine nötige Bewegungsfreiheit gewährleisteten. Der Körper wurde als eine fließende Einheit in Szene gesetzt. Um diese Silhouette optisch zu erzeugen, wurde „die Taillenlinie optisch betont und leicht nach unten verschoben“⁸⁹. Der Oberkörper schien in diesen weichfallenden Schnitten zu verschwinden, die äußeren Geschlechtsmerkmale mit ihm.⁹⁰ Dennoch muss man/frau festhalten: „Clothing and shoes supplies were non-existent to most Germans.“⁹¹

⁸⁵ Vgl. dazu: Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 62.

⁸⁶ Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 86-118. Ingrid Loschek unterteilt in zwei Phasen 1920-23 und 1924-29, in: Loschek, Ingrid, Mode im 20. Jahrhundert. Eine Kulturgeschichte unserer Zeit, München 1995, S. 75-76. Es muss dazugesagt werden, dass die Angaben bei Gesa Kessemeier auf der Analyse von hochwertigeren Magazinen beruhen.

⁸⁷ Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 88.

⁸⁸ Vgl. dazu: „Jumper, [...] urspr. gewirkte Überziehbluse. [...] Während des 1. Weltkrieges wurde das Stricken ‚Mode‘, und selbst- und maschinengestrickte J. bürgerten sich in den 1920er Jahren in ganz Europa ein. Bereits in jenen Jahren verwirklichte C. Chanel mit dem J. immer neue modische Kreationen. [...] Er wurde oft als Bluse getragen, auch an den Rock angesetzt als J.-Kleid (von Chanel in Mode gebracht). In den 1930er Jahren erhielt der J. die Bezeichnung Pullover.“, in: Loschek, Ingrid, Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 2005, S. 282.

⁸⁹ Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 90.

⁹⁰ Vgl. dazu: Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 86-91.

⁹¹ Guenter, Nazi Chic, S. 58.

2. Phase 1922-24:

Die vorherrschenden Schnitte in diesen Jahren stellten sich wie folgt dar: lange Jacken- und Mantelkleider, „Kasack-Kleider“⁹² aus weichen Jersey- und Wollstoffen in geraden Schnitten, tiefe Taillierungen, glockige Ärmel, zipfelig gearbeitete Säume und enge lange Röcke, die bis zum Knöchel reichen. Einfache Modelle standen im Vordergrund. Bereits in den Anfangsjahren wurde mit den weiblichen und männlichen Kleidercodes gespielt. Ein Beispiel hierzu war das „Smokingkostüm“⁹³. Die Damenmode benutzte Elemente aus der klassischen Herrenkollektion, wie z.B. Jackett und dunkle Farben, und ließ so die oberflächigen Grenzen verwischen. Entsprechende Schuhe und Hüte komplementierten das Bild. Bereits 1924 schien die Taille fast völlig verschwunden zu sein.⁹⁴ Anstatt des Mieders, das die Körperrundungen betonte, wurde nun der „Busen durch Leibgürtel flachgedrückt“⁹⁵.

3. Phase 1924-1929:

Die ‚Neue Frau‘ war optisch geboren. Ein entscheidende Änderung war in der Unterbekleidung zu erkennen: Der Rock wurde deutlich kürzer. Das Gesamtbild wurde noch schmaler, das Körperbild noch fließender: „Keine Zerschneidung der langfließenden Konturen mehr. Keine Zerschneidung des Körpers in oben und unten.“⁹⁶ Der Körper wurde als eine lange und glatte Fläche wahrgenommen. In dieser kurzen Zeitspanne konnte der ‚Herrenstil‘ seinen Höhepunkt erreichen. Spannend zeigte sich in diesem Zusammenhang der Unterschied zwischen Alltagskleidung und Abendgarderobe. Im alltäglichen Leben, wenn die Frau ihrem Beruf nachging, somit in die männliche Welt eintauchte, erhielt auch die Mode die Erlaubnis, dementsprechend konnotiert zu sein. Kostüme ohne Verzierungen entsprachen dem Geschmack der arbeitenden Frauen. Der geradlinige Schnitt der Damenkleidung vermied jede Akzentuierung der weiblichen Hüfte und der Brust. Die knappen Röcke gewährten mehr Beinfreiheit. Damit entsprach das Kleidungsstück den Ansprüchen der arbeitenden weiblichen Bevölkerung. Ebenso wie der Kurzhaarschnitt, dieser benötigte deutlich weniger Zeitaufwand als eine Nackenrolle.⁹⁷ Am Abend konnte, sollte sich das weibliche Geschlecht ihrer Rolle wieder bewusst werden und

⁹² Vgl. dazu: „Kasack, [...] etwa hüftlange Schoßbluse, die etwa 1870 für kurze Zeit und erneut seit etwa 1922 in modischen Variationen über dem Rock der Frau, seit den 1930er Jahren und um 1965-70 als Art Hängerkleid in Minilänge über Hosen getragen wurde.“, in: Loschek, Lexikon, S. 286-289.

⁹³ Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 95.

⁹⁴ Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 91-97.

⁹⁵ Loschek, Mode, S. 77.

⁹⁶ Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 98.

⁹⁷ Vgl. dazu: Bertschik, Mode und Moderne, S. 203.

sich schmücken. In der Schnittführung war zu erkennen, dass die Schultern immer deutlicher akzentuiert wurden. Die Rundungen des Köpers ignorierte man/frau weiter, deutliche Änderungen zeigten sich nur im Bereich des Rockes: Auch der Schnitt dieses Kleidungsstückes musste sich den neu gestellten Anforderungen an die Damenwelt anpassen. Um aktiv sein zu können, musste der enge Schnitt aufgelöst werden. Dies geschah in der Verarbeitung von Falten. Vorboten zu Änderungen ergaben sich ab 1926. Die geradlinige Form wurde durch Verwendung von „Gürteln“⁹⁸ aufgehoben. Der vorherrschende Trend blieb weiterhin die langgezogene Schnittführung, besonders das Jumperkleid. Das Gesamtbild entwickelte sich erneut zu mehr Weiblichkeit.⁹⁹ Maßgeblich an der ‚Revolution‘ in der Mitte der 20er Jahre war eine Designerin: Coco Chanel. Sie befreite die Modeerscheinungen der vorangegangenen Generationen von zu vielen Accessoires, Einengungen und Übertreibungen. Die Inspiration ihrer Designs entsprang der deutlich ‚sachlicheren‘ Männer- und Sportmode. Um diese umzusetzen, musste ein neuer Stoff Anwendung finden, der die Bewegungsfreiheit erlaubte. Coco Chanel entdeckte diesen in der Arbeits- und Sportwelt: den Jersey. Aus diesem Material schuf sie 1926 das ‚kleine Schwarze‘, ein Kleid, das durch eine einfache gerade Form besticht. Die Designerin selbst lebte den Trend als Garçonne, kurze Haare und Zigarette gehörten zu ihrem Erscheinungsbild.¹⁰⁰

Auffallend bei den Beschreibungen ist der ständige Wechsel der Rocklänge. Diese wird von mehreren Umständen beeinflusst. Einerseits ist es eine Frage der Zugänglichkeit von Stoffen: Bei einem Materialmangel muss auch die Mode automatisch kürzer werden. Andererseits ist es auch eine zweckgebundene Frage: Bei einer körperlichen Betätigung steht die Funktionstüchtigkeit im Vordergrund. Ingrid Loschek hat die Rocklänge für den betrachteten Zeitraum genau festgehalten: „1920/21 reichte die Länge bis zur Wade, 1923 bis zu den Knöcheln. 1924 setzte erneut eine Freiheit des Beines, 1927 endete der Rock über dem Knie.“¹⁰¹ Die Umbrüche in der Bekleidungswelt der 20er Jahre zeigten Bezüge zu den gesellschaftlichen Umwälzungen in diesen Jahren. Besonders im Zeitraum ab 1924 ist dies zu beobachten. ‚Neue Frauen‘ benötigten genügend Bewegungsfreiheit, um ihren Alltag meistern zu können. Es kam zu einer Anpassung der Mode an die Bedürfnisse der Konsumentinnen. Umgekehrt bedeutet dies, dass sich die Wünsche der Frauen nur ein paar Jahre später wieder wandelten. Der kurze Rock musste erneut weichen. Entscheidend war, dass nur eine leichte Änderung bereits als eine

⁹⁸ Kessemeyer, Sportlich, sachlich, männlich, S. 107.

⁹⁹ Vgl. dazu: Kessemeyer, Sportlich, sachlich, männlich, S. 97-118.

¹⁰⁰ Vgl. dazu: Lehnert, Gertrud, Geschichte der Mode. Des 20. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 23-24.

¹⁰¹ Loschek, Mode, S. 57ff.

Hinwendung zur mehr Weiblichkeit angesehen wurde. Wie auch Gesa Kessemeier bemerkt, lässt sich damit ein Wandel in der Wahrnehmung der fraulichen Formen beobachten.¹⁰² In den Jahren zuvor wurde der Frauenkörper durch das Korsett in Position gebracht, um die weiblichen Merkmale hervorzuheben, jetzt genügte bereits eine geringe Betonung, um weiblicher zu wirken. Ein Gedicht der Schriftstellerin Hertha Pauli aus dem Jahr 1933 verdeutlicht, dass die Länge des Rockes tatsächlich in Verbindung mit dem Selbstwertgefühl, der Betrachtung der Frauen stand:

„Wir sollen wieder sein, wie einst die Frauen.

Im langen Kleid mit allem Drum und Dran.

Man will uns wieder ohne Selbstvertrauen,

wir fangen wieder mal von vorne an.

[...]

Wir waren uns zu lang schon treu geblieben

Und wechseln wieder mal Gefühl und Kleid,

Rasch lernen wir statt ‚sachlich‘ – ‚herzlich‘ lieben –

Nur nach der Mode: neue Herzlichkeit.“¹⁰³

Für die Frage nach der ‚Neuen Frau‘ zeigt sich nun deutlich, dass im Verlauf der 20er Jahre auch das Modebild dazu immer wieder verändert wurde. Zunächst stand sie für arbeitende, selbstbestimmte und politisch aktive Frauen, die sich deutlich von der vorangegangenen Generation absetzten. Das modische Erscheinungsbild war in den Anfängen nicht relevant. In der Mitte dieser Periode, 1925, lässt sich ein Wandel bemerken. Mode wurde zum wichtigsten Erkennungsmerkmal dieses Frauentypus. Der schlanke Körper und die Sportlichkeit nahmen an Bedeutung immer mehr zu. Jenes Körperbild spiegelte die neuen Anforderungen an das weibliche Geschlecht wider: sportliche, aktive und arbeitende Frauen. Die Wissenschaft wurde zu Gunsten der Mode und des Sports zurückgedrängt. Die letzten Jahre zeigten eine leichte Trendwende, mehr ‚Weiblichkeit‘ war gefragt.¹⁰⁴

„Und wer sind diese neue Frauen? [...], es ist ein ganz neuer ‚fünfter‘, bisher unbekannter Typ der Heldinnen, Heldinnen mit selbstständigen Anforderungen an das Leben, Heldinnen, die ihre Persönlichkeit behaupten, Heldinnen, die gegen die

¹⁰² Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 122.

¹⁰³ Bock, Petra, Zwischen den Zeiten – Neue Frauen und die Weimarer Republik, in: Bock/Koblitz, Neue Frauen zwischen den Zeiten, S. 14-37, hier S. 34.

¹⁰⁴ Vgl. dazu: Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich, S. 44.

allseitige Versklavung der Frau im Staat, der Familie, der Gesellschaft protestieren, die um ihr Recht kämpfen als Vertreterinnen ihres Geschlechts.“¹⁰⁵

Mit diesen Worten beschrieb Alexandra Kollontai (einige) ihrer Geschlechtsvertreterinnen im Jahr 1920. Nach den Ausführungen stellt sich nun die Frage, wer diese ‚Heldinnen‘, die ‚Neuen Frauen‘, waren. Die Autorin Julia Bertschick sieht die Garçonne als „Inbegriff der Weimarer Modernität“¹⁰⁶, Ute Frevert hingegen verwendet in ihrem Artikel exakt dieselben Worte für die weiblichen Angestellten¹⁰⁷. Für Irene Guenther verkörperte die ‚Neue Frau‘ keinen bestimmten Frauentypus, sondern nur einen modischen Stil.¹⁰⁸ Zählt man/frau auch die weiblichen Angestellten zu dieser Gruppe, muss die Aussage revidiert werden, da hier nicht nur die modische Erscheinung im Vordergrund stand. Jene neuen Möglichkeiten dieser Gruppierung ergaben sich aus den neuen Anforderungen an die weibliche Bevölkerung. Frauen mussten in und nach dem Krieg ihren ‚Mann‘ stehen und für das Familieneinkommen sorgen. In der Arbeitswelt kam es zu einem Wechsel von der Hausarbeit zum außerhäuslichen Bereich. Das Zurechtfinden in dem neuen Bereich stärkte das Selbstbewusstsein, die Selbstbestimmung der Frau. Ein neues Bewusstsein für die Geschlechterrollen war dadurch zu erkennen. Trotz dieser Veränderungen blieb das Idealbild als Ehefrau und Mutter immer bestehen. Auch die Abendmode zeigte sich konsequent weiblich. Die Frau als Prestigeobjekt, wie es Thorsten Veblen formuliert hat, ging auch in den 20er Jahren nicht verloren.

Die Beziehung zwischen Geschlechtercodes und Kleidung zeigt sich besonders deutlich am Typus der Garçonne. Dennoch, und das ist zu betonen, ist diese Beziehung als Spiel mit den männlichen und weiblichen Rollen zu identifizieren. Es sei nochmals erwähnt, dass die Garçonne eine Unabhängigkeit vermittelte, die in der Realität nicht bestand. Sowohl modisch als auch im Alltagsbild konnte sich dieser Typus nicht halten. Hier setzte sich eindeutig die weibliche Angestellte durch. Ob sich die Hinwendung zur mehr Weiblichkeit in den kommenden Jahren weiterentwickelte, werden die folgenden Ausführungen zeigen.

¹⁰⁵ Kollontai, Alexandra, Die neue Frau, in: von Soden/Schmidt, Neue Frauen, S. 6-7, hier S. 6.

¹⁰⁶ Bertschik, Mode und Moderne, S. 181.

¹⁰⁷ Frevert, Kunstseidener Glanz, S. 15.

¹⁰⁸ Guenther, Nazi Chic, S. 55.

3. Der Zeitraum 1930-1945: Mutterkluft oder Arbeitsbekleidung?

Wie bereits beim vorangegangenen Zeitraum lassen sich auch hier unterschiedliche Phasen einteilen, 1933-38 und die Kriegsjahre 1939-1945. Das Hauptaugenmerk liegt regional auf Deutschland, ab 1938 wird durch den Anschluss, auch Österreich mit einbezogen.

3.1. Frauenbild

Eine Beschäftigung mit diesem Zeitraum und den Geschehnissen muss sich auch mit den Prozessen aus den 20er Jahren auseinandersetzen, die aus diesem Motiv in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt wurden. Die Gründe, wie es zur nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland kam, sind vielschichtig, dennoch werden hauptsächlich folgende angeführt: Weimars Scheitern¹⁰⁹, die Weltwirtschaftskrise, Unstimmigkeiten der Parteien und die dadurch instabile Situation für die Bevölkerung. In den Anfängen der 30er Jahre hatte die Zahl der Arbeitslosen ihre Spitze erreicht. Die Umstände im Alltag wurden, auch auf Grund des Mangels an Lebensmitteln, immer prekärer. Der Unmut der Bevölkerung stieg zunehmend. Als ‚Sammelbecken‘ für diese Frustrationen bot sich die Nationalsozialistische Partei an. Aus diesem Zusammenspiel zwischen Unzufriedenheit und einer unglaublichen Propagandamaschinerie wurde schließlich Adolf Hitler 1933 zum deutschen Reichskanzler bestimmt. Als eine der ersten Maßnahmen traten das ‚Arbeitsbeschaffungsprogramm‘ und das ‚Ehstandsdarlehen‘ in Kraft. Um mehr Arbeitsplätze zu ermöglichen, mussten die Frauen ihre Beschäftigungen aufgeben und zu Heim und Herd zurückkehren. Die Bedingungen waren deutlich formuliert:

„Wer kann ein Ehstandsdarlehen erhalten? 1. Es muß [sic!] ein standesamtliches Aufgebot vorliegen und die Antragstellerin muß [sic!] ihre Tätigkeit als Arbeitnehmerin spätestens am Tage vor der Erteilung des Darlehens aufgeben. [...] 2. Die Antragstellerin muß [sic!] sich verpflichten, eine Tätigkeit als Arbeitnehmerin so lange nicht auszuüben, als der Ehemann nicht unterstützungsbedürftig ist. [...] 7. Es darf keiner der beiden Antragsteller an vererblichen geistigen oder körperlichen Gebrechen leiden, die seine Verheiratung als nicht im Interesse der

¹⁰⁹ Vgl. dazu: Schulze, Hagen, Weimars Scheitern, in: Sösemann, Bernd, Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft. Einführung und Überblick, Stuttgart München 2002, S. 53-65; Steinbach, Peter, Die Gleichschaltung. Zerstörung der Weimarer Republik – Konsolidierung der nationalsozialistischen Diktatur, in: Sösemann, Nationalsozialismus, S. 78-113.

Volksgemeinschaft liegend erscheinen lassen.“¹¹⁰

Das weibliche Geschlecht sollte, nach den nationalsozialistischen Vorstellungen, wieder ‚Frau sein‘ und seiner wahren Bestimmung folgen: die Versorgung der Familie im häuslichen Bereich. Die Realität brachte allerdings nicht eine Entlassung aller weiblichen Arbeitskräfte, da die wirtschaftliche Situation dies nicht zuließ. Im Gegenteil, das Ehestandsdarlehen musste ab dem Jahr 1937 modifiziert werden, da die Frauen für die fortschreitende Aufrüstung benötigt wurden. Dieses war nun nicht mehr mit dem weiblichen Arbeitsverzicht verbunden. Auch Gattinnen sollten ihren Dienst für das Deutsche Reich erfüllen. Jene Arbeitsbereiche, die diese einnahmen, unterschieden sich nicht von denen der 20er Jahre, hinzu kam, wie bereits erwähnt die Beschäftigung in der Rüstungsindustrie. Auch hier zeigt sich eine Ähnlichkeit zum Alltagsleben im Ersten Weltkrieg. Die Tatsachen, dass die Beschaffung der Güter für die Familien den Frauen oblag und diese teilweise über eigenes Geld verfügten, machten sie auch als Konsumentinnen interessant und wichtig. Sie wurden angehalten, ‚deutsche‘ Artikel im ‚deutschen‘ Fachhandel zu beziehen. Es gab nicht nur Regeln für das richtige Kaufverhalten, sondern auch für die Handlungsweisen. Ein besonders deutlicher Eingriff in die Lebenswelt der Frauen, aber auch der Männer, bedeutete die ‚Rassenpolitik‘, die dieses Regime betrieb. Um eine ‚Reinheit‘ des Volkes zu gewährleisten, wurde in einer ersten Maßnahme das „Gesetz zur ‚Verhütung erbkranken Nachwuchses‘“¹¹¹ erlassen. Ein privates Leben und persönliche Entscheidungen gab es nun nicht mehr, die Nationalsozialisten bestimmten ab diesem Zeitpunkt, wer ‚würdig‘ war Kinder in die Welt zu setzen und wer nicht. In Zahlen heißt dies, dass „zwischen 1933 und 1945 ca. 400.000 Personen zwangssterilisiert wurden“¹¹². Für die Bevölkerung bedeutete dies einen schweren psychischen wie physischen Eingriff in ihre Privatsphäre. In weiterer Folge wurde mit Hilfe der ‚Eheverbotsgesetze‘ auch die Wahl der Ehepartner kontrolliert. Für eine Ehe mit Personen jüdischer Abstammung oder mit ‚Kranken‘ gab es ein striktes Verbot. Zu diesem Zweck untersuchten Ärzte und Ärztinnen den Körper nach dementsprechenden ‚Anzeichen‘. Der Körper, nicht der Mensch, wurde zum zentralen Element, das Kinder produzieren sollte. Dies war auch der vorrangige Grund zur Erleichterung der Beendigung einer ehelichen Partnerschaft. Eine schnellere Scheidung impliziert auch die

¹¹⁰ Die Deutsche Frau. Die Zeitschrift für die nationalsozialistischen Frauen Österreichs, Juni 1938, S. 5.

¹¹¹ Bock, Gisela, Der Nationalsozialismus und die Frauen, in: Sösemann, Bernd, Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft. Einführung und Überblick, Stuttgart 2002, S. 189-209, hier S. 194.

¹¹² Diehl, Paula, Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus, in: Diehl, Paula (Hrsg.), Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen, München 2006, S. 9-30, hier S. 24.

Möglichkeit einer neuen und gewinnbringenden Beziehung. Gleichwohl eröffneten sich hier für das weibliche Geschlecht auch weitere Handlungsräume. Frauen, die sich nach einer Trennung nicht selbst versorgen konnten, erhielten einen Anspruch auf budgetäre Hilfe oder eine Anweisung zur Erwerbstätigkeit und somit zur Selbstständigkeit.¹¹³ Ehegemeinschaften, die den nationalsozialistischen Richtlinien entsprachen, bekamen hingegen eine Anzahl von Förderungen. Dazu zählten das bereits erwähnte Ehestandsdarlehen, Steuerbefreiungen, Unterstützungen für kinderreiche Familien oder Beratungsstellen für Mütter. Auch die ledigen ‚deutschen Mütter‘ erhielten unerwarteten Beistand vom Regime. Der Verein „Lebensborn“¹¹⁴ ermöglichte ledigen Frauen ihre Kinder in einer geschützten Umgebung zu gebären. Nach der Geburt konnten die Mütter wählen, ob sie die Neugeborenen selbst aufziehen wollten oder sie an eine ‚arische‘ Familie abgaben. Für die Situation von unverheirateten Frauen waren diese Heime eine enorme Entlastung. Die Vorteile der Häuser von ‚Lebensborn‘ konnte nicht jede Vertreterin der weiblichen Bevölkerung in Anspruch nehmen. Auch hier verlangte das Regime einen Arier-Nachweis von beiden Elternteilen. Erneut zeigt sich, dass nicht der Wunsch nach einer Verbesserung der Situation der Frauen im Vordergrund stand, sondern die Reproduktion von ‚deutschen‘ Nachkommen.¹¹⁵ Dennoch kann anhand dieser Vorgänge erkannt werden, dass die Handlungen gegen die Geburten von ‚unerwünschten‘ Kindern gegenüber den der Förderungen der ‚arischen‘ Kinder überwogen. Diese Politik setzte das weibliche Geschlecht in eine unverzichtbare Position für die Nationalsozialisten: die Mutterschaft. Ohne arische Frau konnten keine entsprechenden Nachkommen geboren werden. Der ‚gesunde‘ Körper wurde zur Reichsangelegenheit. Um dieses ‚Ideal‘ zu erreichen, gab es eine Reihe von Vorschriften und Ratschlägen, die der weibliche Teil der Bevölkerung zu befolgen hatte. Alkohol und Zigaretten galt es zu vermeiden, selbiges galt für den übermäßigen Nahrungsmittelverzehr. Die sportliche Betätigung sah man/frau als unerlässlich an. Alles musste getan werden, um den Erhalt des deutschen Volkes zu gewährleisten.¹¹⁶ Für die gewünschte Leistung, eine Vielzahl von Kindern, gab es eine entsprechende Würdigung für das weibliche Geschlecht: das Mutterkreuz. Für vier oder fünf Kinder bekamen sie das bronzene, für sechs oder sieben das silberne und für acht oder

¹¹³ Vgl. dazu: Kompisch, Kathrin, Täterinnen. Frauen im Nationalsozialismus, Köln 2008, S. 25-26.

¹¹⁴ Kompisch, Täterinnen, S. 31.

¹¹⁵ Vgl. dazu: Kompisch, Täterinnen, S. 31-37.

¹¹⁶ Vgl. dazu: Brockhaus, Gudrun, „Dann bist du verloren, liebe Mutter!“ Angst und Rassismus in NS-Elternratgeber, in: Diehl, Körper im Nationalsozialismus, S. 33-49.

mehr Nachkommen das goldene Mutterkreuz.¹¹⁷ Folgende Vorgaben, wie sich eine deutsche Frau in diesen Bereichen zu verhalten hatte, erhielten die weiblichen Vertreterinnen von der NS-Frauenschaft, vertreten durch die Reichsfrauenführerin Gertrud Scholtz-Klink oder der Landesführerin Else Muhr-Jordan:

„Die Welt des Mannes ist der Staat, die Öffentlichkeit, die Welt der Frau die Familie, auf der sich die große Welt des öffentlichen Lebens aufbaut. [...] Nach dem Wunsch des Führers, dessen Bestreben nach naturgemäßer Gestaltung des Lebens geht, sollen die Frauen Frauen bleiben [...]! Die Frau kämpft nicht mehr gegen den Mann, sondern mit dem Manne um die Ehre des Vaterlandes und des Volkes [...] Sie halte sich fern von Auswüchsen der Mode, die durch den überwiegend jüdischen Einfluss bei uns eingeführt wurde. Niemand wird die Frau zwingen in Sack und Asche einherzugehen, aber auf die Wahrung gewisser Beschränkungen müssen wir bedacht sein; [...] Darüber hinaus aber muss die Frau die Reinhaltung der Rasse pflegen und fördern. Nur bei ihr steht es, ob auch hier in Österreich ein gesundes, starkes, tüchtiges Volk die Zukunft beherrschen wird.“¹¹⁸

Der Bereich der weiblichen Bevölkerung zeigte sich klar auf den häuslichen begrenzt. Aus der Sicht der NS-Frauenschaft sollte die Mode kein Thema sein. Die Begründung dafür liegt in der antisemitischen Haltung des Regimes, ein Großteil der Textilwirtschaft unterstand jüdischen Kaufleuten. Ob sich die Frauen den genannten Anforderungen fügten oder ob sich ein anderes Alltagsbild bot, ist die Hauptfrage in den kommenden Ausführungen. Der Aufbau von Frauenorganisationen wurde als eine der ersten Maßnahmen gesetzt, um das weibliche Geschlecht zu mobilisieren. Ein Entkommen vor diesen Verbänden schien unmöglich. Alle Seiten, öffentlich und privat, ‚propagandierten‘ eine Teilnahme. 1939 „betrug die Mitgliedschaft im BDM, also bei den 14-18 jährigen Mädchen, 66,4 Prozent“¹¹⁹. Eine Mitgliedschaft bedeutete eine Zusammenkunft mehrmals in der Woche, sowie Ausflüge, bei

¹¹⁷ Vgl. dazu: Bock, Nationalsozialismus und die Frauen, S. 189-209; Bauer, Ingrid, Eine frauen- und geschlechtergeschichtliche Perspektivierung des Nationalsozialismus, in: Tálos, Emmerich/Hanisch, Ernst/Neugebauer, Wolfgang/Sieder, Reinhard, NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch, Wien 2000, S. 409-443; Frevert, Frauen-Geschichte, S. 200-223; Gehmacher Johanna/Hauch, Gabriella, Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus. Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen, Wien 2007; Guenther, Nazi Chic, S. 92-98; Faulstich, Werner, Einführung: Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, in: Faulstich, Werner (Hrsg.), Die Kultur der 30er und 40er Jahre, München 2009, S. 7-24; Kompisch, Täterinnen, S. 19-73.

¹¹⁸ Die Deutsche Frau. Die Zeitschrift für die nationalsozialistischen Frauen Österreichs, April 1938, S. 4-5.

¹¹⁹ Willmot, Louise, Zur Geschichte des Bundes Deutscher Mädel, in: Reese, Dagmar (Hrsg.), Die BDM Generation. Weibliche Jugendliche in Deutschland und Österreich im Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 89-154, hier S. 106.

denen Körper und Geist geschult wurden. Die Heranbildung zu einem gesunden Körper, mit Hilfe sportlicher Ertüchtigungen, spielte eine zentrale Rolle im Hinblick auf die Vorbereitungen zum gewünschten Frauenbild. Zur geistigen Schulung zählten Musiknachmittage, Unterricht im Nähen und politische Bildung. Jedoch hieß es auch, wie Trude Mohr betonte: „Ziel der Arbeit des Bundes seien gut vorbereitete, selbstbewusste junge Frauen, [...] die ihren Anforderungen in Familie und Beruf gewachsen wären.“¹²⁰ Auch die Mode war beim BDM ein Thema, wobei die Funktionalität der Uniform im Vordergrund stand. Trotz der einheitlichen Kleidung durfte die Weiblichkeit nicht verloren gehen und eine Vermännlichung stattfinden. Erneut zeigt sich die Verbindung zwischen Mode und Geschlechtszuschreibungen. In den Kriegsjahren kam es ebenfalls zum Einsatz der Mädchen, auf verschiedenen Gebieten, wie Sammlungen oder Hilfe in der Landwirtschaft, Krankenpflege und im Haushalt. All diese Einsätze und Vorgänge stärkten die Mädchen und Frauen in ihren Handlungsräumen. Trotz der Vermittlung von festgeschriebenen Geschlechtsbildern hatten die genannten Organisationen auch einen ‚emanzipatorischen‘ Effekt, der nicht unbeachtet bleiben darf. Viele sahen sich erstmals als eigenständigen Teil der Gemeinschaft wahrgenommen, losgelöst von dem gewohnten familiären Umkreis. Ein Effekt, der aus den Erfahrungen der vorangegangenen Generationen resultierte, aber schließlich doch wieder mit einem Verschwinden in der Masse endete.¹²¹ Dennoch setzte sich die Wahrnehmung der aktiven Frau, die in den 20er Jahren begonnen hatte, fort. Nach dem Anschluss Österreichs an Deutschland im März 1938 schritt die Machtausbreitung von Adolf Hitler voran. Mit dem Übergriff auf Polen am 1. September 1939 und den entsprechenden Reaktionen der Großmächte England und Frankreich, später auch der Sowjetunion und Amerikas, entwickelte sich der Zweite Weltkrieg, der das Leben der Bevölkerung, männlich wie weiblich, maßgeblich veränderte. Die Widersprüchlichkeit in den Forderungen des Nationalsozialismus an die Frauen nahm in den Kriegsjahren zu. Ein Verzicht auf diese in der Arbeitswelt konnte nicht mehr standhalten. Mit der Meldepflicht von Frauen von 1943 wurden alle Frauen, im Alter von 17-45 Jahren, erfasst und auf ihre ‚Einsatzfähigkeit‘ überprüft.¹²² Die Mutterrolle blieb immer noch im Vordergrund, da diese, bei entsprechender Anzahl der Kinder, zur Befreiung führen

¹²⁰ Zit. nach Schirach, Baldur von, Die Hitler Jugend. Idee und Gestalt, Leipzig 1938, S. 98, in: Willmot, Bundes Deutscher Mädel, S. 126.

¹²¹ Vgl. dazu: Reese, Dagmar, Verstrickung und Verantwortung. Weibliche Jugendliche in der Führung des Bundes Deutscher Mädel, in: Heinsohn, Kirsten/Vogel, Barbara/Weckel, Ulrike (Hrsg.), Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume im nationalsozialistischen Deutschland, Frankfurt am Main 1997, S. 206-222; Willmot, Bundes Deutscher Mädel, S. 89-154.

¹²² Bauer, Perspektivierung des Nationalsozialismus, S. 428.

konnte. Nach Gisela Bock beruhte die Abschwächung dieser Maßnahme auf den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs, die Belastung sollte so gering wie möglich ausfallen, um eine positive ‚Stimmung‘ für den Krieg zu erhalten. Erneut musste die Frau ihren ‚Mann‘ stehen: als Hausfrau, Mutter, Arbeitskraft und ‚Stütze‘ des Volkes.¹²³ Auch unter schwierigen Alltagsbedingungen, wie das Beispiel der Reichskleiderkarte zeigt. Eine enorme Einschränkung der Kleidungssituation bedeutete die Ausgabe von Bezugsscheinen im August 1939. Die Einführung von Rationierungen wurde zunächst als Vorsichtsmaßnahme für die Zukunft titulierte, um die ‚ärmere‘ Bevölkerungsschicht gegen die Reichen zu schützen, und nicht als offensichtliche Vorbereitung für den Krieg. Vorerst bezogen sich diese Kürzungen auf gewisse Produkte im Lebensmittelbereich, „Seife, und Hausbrandkohle sowie ‚lebenswichtige‘ Spinnstoffwaren und Schuhwaren“,“¹²⁴. Der Kauf von Kleidung zeigte sich nun nicht mehr von der eigenen Kaufkraft, dem eigenen Wunsch oder Bedürfnis abhängig, sondern von der Erlaubnis eines Amtes. Dies hatte bedeutsame Folgen für die Textilindustrie, die Einbußen waren enorm. Bereits vier Monate später kam es zur Bekanntmachung der 1. Reichskleiderkarte. Ab diesem Zeitpunkt hatte jedes Mitglied des Reiches 100 Punkte zum Kauf von Kleidung zur Verfügung. Der Konsum von Mode war, ab diesem Zeitpunkt, absolut reglementiert. Das Kontingent durfte nicht auf einmal ausgeschöpft werden, damit wollte das Regime Masseneinkäufe verhindern. Um den ‚Wert‘ dieser Anzahl zu vermitteln, sind im Folgenden einige Bezugsgrößen aufgelistet: Einen Pullover für Frauen erhielt die Konsumentin für 25 Punkte, einen Rock oder eine Bluse für 20, ein Kleid für 40 oder einen Wintermantel für 100 Punkte.¹²⁵ Zusätzlich gab es auf der Karte eine Unterteilung bezüglich der Materialien:

„In Kategorie I waren gestrickte Westen und Jacken, Handschuhe, Gummimäntel, gestrickte Hemdhosen, Büstenhalter, Unterwäsche und Strümpfe, Spalte II beinhaltete wollene, wollhaltige, naturseidene und naturseidenhaltige Ware, Spalte III kunstseidene und kunstseidenhaltige Ware, Spalte IV war allen übrigen Spinnstoffen vorbehalten.“¹²⁶

¹²³ Vgl. dazu: Kompisch, Täterinnen, S. 42-47.

¹²⁴ Sultano, Gloria, *Wie geistiges Kokain. Mode unterm Hakenkreuz*, Wien 1995, S. 30.

¹²⁵ Vgl. dazu: Guenther, *Nazi Chic*, S. 216.

¹²⁶ Buxbaum, Gerda, *Asymmetrie symbolisiert einen kritischen Geist! Zum Stellenwert von Mode, Uniform und Tracht im Nationalsozialismus*, in: Institut für Museologie an der Hochschule für angewandte Kunst/u.a. (Hrsg.), *Zeitgeist wider den Zeitgeist. Eine Sequenz aus Österreichs Verirrungen*, Wien 1987, S. 181-188, hier S. 186; Sigrid Jacobeit bezeichnet Spinnstoffe als „nicht mehr verwendbare Stoffreste, also eigentlich Lumpen.“, in: Jacobeit, Sigrid, *Kleidung und Hygiene*, in: Jacobeit, Sigrid/Jacobeit, Wolfgang, *Illustrierte Alltags und Sozialgeschichte Deutschlands. 1900-1945*, Münster 1995, S. 286-318, hier S. 317.

Auch der Erhalt dieser Karten gestaltete sich schwierig und erforderte langes Durchhaltevermögen vor den Ausgabestellen. Die Kriegslage verschlimmerte die Situation zunehmend, dennoch wurde die zweite Kleiderkarte um 50 Punkte erhöht, um die Lage zu entspannen. Der Versuch misslang. Ab 1940 galt jedes Material als nur mehr begrenzt verfügbar, die Punkte waren somit nicht umsetzbar. Darauf reagierte eine weitere Kleiderkarte 1941 mit einem Abzug von 30 Punkten. Zusätzlich musste der dringende Bedarf an Bekleidung nachgewiesen werden. In der Realität bedeutete dies: „[...] if the investigation found that she owned a summer coat, she might be advised to line her summer coat with her old winter coat.“¹²⁷ Trotz der schwierigen Bekleidungssituation in der Bevölkerung kam es nun in den Schulen und den Frauenorganisationen vermehrt zu Sammlungen von alten Kleidungsstücken und zu ‚Strick-Nachmittagen‘ für die Soldaten. Die letzte 1943 eingeführte Reichskleiderkarte erreichte den Tiefpunkt von 80 Punkten, die vor allem für Arbeitskleidung eingesetzt werden sollten.¹²⁸ Die Möglichkeiten zeigten sich sehr eingeschränkt. Irene Guenther schließt daraus, dass eine Orientierung an der Mode aus den Magazinen, auf Grund dieser gegebenen Alltagsumstände, nicht möglich war.¹²⁹

Eine bedeutende Rolle in der Verbreitung von Trends spielten die Institutionen, die unter Adolf Hitler gegründet wurden: Das ‚Deutsche Modeamt‘ in Berlin und das ‚Haus der Mode‘ in Wien. Beide Institutionen werden im Folgenden kurz vorgestellt. Die Ziele stellten sich für beide Häuser gleich dar: Etablierung einer ‚deutschen‘ Mode im gesamten Reich und über die Grenzen hinaus, sowie die Ausschaltung der Konkurrenz aus dem Ausland, hier vor allem Paris, und dem Inland, in Form von jüdischen Textilwerkstätten. Der wirtschaftliche Nutzen stand eindeutig im Vordergrund. Um eine Erhöhung des Exports zu erreichen, unterstützen diese Organisationen arische Firmen in Form von Kreditmöglichkeiten und Vermittlung von Standorten. Die Kriegsjahre blieben auch für diese Institutionen nicht ohne Folgen. Ein Indiz dafür war auch die Änderung des Namens: Aus ‚Haus der Mode‘ wurde ‚Kriegswirtschaftsstelle Bekleidung‘.¹³⁰ Dennoch blieben die Exportintentionen erhalten. In den darauffolgenden Jahren fanden immer noch Präsentationsschauen und -wochen statt. Nach Gloria Sultano gab es 1940, 1941 und 1943 jeweils mehrere Veranstaltungen. Das damit verbundene Ziel lässt sich anhand eines Zitats aus

¹²⁷ Guenther, *Nazi Chic*, S. 221.

¹²⁸ Vgl. dazu: Sultano, *Mode unterm Hakenkreuz*, S. 30-47; Guenther, *Nazi Chic*, S. 216-22; Jacobeit, Sigrid/Jacobeit, Wolfgang (Hrsg.), *Illustrierte Alltags- und Sozialgeschichte Deutschlands. 1900-1945*, Münster 1995, S. 312-314.

¹²⁹ Vgl. dazu: Guenther, *Nazi Chic*, S. 219.

¹³⁰ Vgl. dazu: Sultano, *Mode unterm Hakenkreuz*, S. 112.

dem Jahr 1940 demonstrieren: „Mode und Modewerbung mitten im Kriege, das ist an sich schon ein bemerkenswertes Ereignis! Es beweist, daß [sic!] das deutsche Volk ein unerschütterliches Vertrauen auf den Sieg hat [...].“¹³¹ Mode wurde hier zu einem demonstrativen Zweck verwendet, oder auch mit den Worten von Thorstein Veblen, als ‚demonstrativer Konsum‘. Den Gegnern sollte gezeigt werden, dass sich das deutsche Volk Mode immer noch leisten kann. Ob dies der Wahrheit entsprach, wird in den folgenden Ausführungen diskutiert.

3.2. Modebild

Bevor ich mich im folgenden Kapitel mit der Mode im Zeitraum 1930-45 beschäftige, muss darauf hingewiesen werden, dass die meisten Ausführungen zur Mode als Quellen die hochwertigeren Damenzeitschriften, wie *Die Dame*, benutzen. Die legitime Frage nach dem Realitätsbezug lässt sich mit den dargestellten Theorien beantworten. Auf Grund der wirtschaftlichen Situation waren die Frauen nicht in der Lage derartige Zeitschriften zu kaufen, dennoch ist eine Beeinflussung unumgänglich. Wichtig bei diesen Überlegungen ist die Tatsache, dass Bekleidung auch eine Form von Normalität gewährleistet. Frau versuchte mit geringsten Mitteln modern zu sein, um somit eine gewisse Normalität und Stabilität zurückzugewinnen. Ein differenziertes Bild kann nur ein Vergleich von unterschiedlichen Quellen bieten, wie dies auch der theoretische Teil in dieser Arbeit versucht.

„Zu den Kennzeichen jedes totalitären Regimes zählt der Anspruch, den Menschen in seiner ganzen Person zu erfassen, zu prägen, zu indoktrinieren und zu kontrollieren, in sämtlichen Lebensbereichen, von der Wiege bis zur Bahre [...].“¹³² Dass Mode in enger Beziehung zu den sie tragenden Menschen steht, haben die Aussagen im Eingangskapitel anschaulich dargestellt. In Verbindung mit der zitierten Definition eines Regimes erscheint es nur logisch, dass der Nationalsozialismus auch diesen Bereich kontrolliert hat. Sigrid Jacobeit stellte die These auf, dass in dem betrachteten Zeitraum eine vielfältige Palette an Kleidung existierte, „wie in keinem Zeitabschnitt des Jahrhunderts zuvor“¹³³. Ein tatsächliches Eingreifen der Nationalsozialisten in die Mode konnte, laut der Autorin, nicht festgestellt werden. Auch Ingrid Loschek schließt sich

¹³¹ Nachrichtenblatt der Stadt Wien, 30.11.1940, 49 Jg., Nr. 48, zit. nach: Sultano, Mode unterm Hakenkreuz, S. 113.

¹³² Bussiek, Dagmar, Eintopf für die Volksgemeinschaft. Die Kultur des Alltags unter den Bedingungen der Diktatur, in: Faulstich, Kultur, S. 43-55, hier S. 44.

¹³³ Jacobeit, Sigrid, Zur Kleidungs- und Sozialgeschichte im faschistischen Deutschland, in: Iggers, Georg (Hrsg.), Ein anderer historischer Blick. Beispiele ostdeutscher Sozialgeschichte, Frankfurt am Main 1999, S. 139-154, hier S. 139; Jacobeit/Jacobbeit, Illustrierte Alltags- und Sozialgeschichte, S. 308-318.

dieser Meinung an.¹³⁴ Grundsätzlich wirkten die Trends der 20er Jahre zunächst fort. Deutlich erkennbar war die Wiederentdeckung des Weiblichen. Die Körperformen wurden akzentuiert und die Taille in das Blickfeld geschoben. Die Anti-Kampagnen gegen die ausländische Mode begannen: „Es fühlte sich [...] der Herausgeber der Modezeitschrift ‚Die Dame‘ verpflichtet, darauf hinzuweisen, daß [sic!] die deutsche Frau es nicht nötig habe, ins Ausland zu blicken, und daß [sic!] die deutschen Modeschöpfer international bedeutsam seien.“¹³⁵ Auch von Seiten der Frauenorganisationen gab es Aufrufe gegen die französischen Designer.¹³⁶

Es stellt sich nun die Frage, welche Trends als ‚deutsche Kleidung‘ zu identifizieren sind: Gab es eine ideale deutsche Frauenmode?¹³⁷ Selbst in den obersten Reihen der Parteiführung lässt sich keine entsprechende Antwort finden. Die von Hitler bevorzugten Frauen entsprachen nicht dem gewünschten Erscheinungsbild, auch die Ehefrauen bevorzugten eine andere Mode. Der Meinung von Gertrud Scholtz-Klink: „Die Frau [...] müsse lernen, daß [sic!] sich der Wert der Menschen nach der von ihnen geleisteten Arbeit, nicht jedoch nach ‚dem Aussehen‘ der Kleider bemesse.“¹³⁸, schlossen sich die Frauen der ‚Regierungselite‘ optisch nicht an. Weder Magda Goebbels, die als Inbegriff der deutschen Frau galt, noch Emmy Göring befolgten die modischen Vorschriften. Beide Damen legten großen Wert auf extravagante Mode und auffälliges Make-up. Selbst Eva Braun, die Weggefährtin von Adolf Hitler, bevorzugte den französischen Stil.¹³⁹ Trotz einer Gegenwehr gegen die, in Modezeitschriften präsentierte Frauenmode, war der Einfluss von ausländischen Designern, besonders auch in der Oberschicht, unübersehbar. Modisch lässt sich dieser Zeitraum in zwei Phasen unterteilen¹⁴⁰:

1. Phase 1930-39

In den anfänglichen Jahren zeigte sich keine deutliche Änderung zu dem bereits beschriebenen Kleidungsbild. Die Tagesmode zeigte sich von einer ‚runderen‘ Seite. Ein beliebtes Modell

¹³⁴ Vgl. dazu: Loschek, Mode, S. 120.

¹³⁵ ebd.

¹³⁶ Veillon, Dominique, Fashion under the Occupation, Oxford 2002, S. 85.

¹³⁷ Anm.: Auch Gloria Sultano geht in ihren Ausführungen dieser Frage nach; Vgl. dazu: Sultano, Mode unterm Hakenkreuz.

¹³⁸ Flemming, Geschlechts- und Arbeitsgenossin, in: Faulstich, Kultur, S. 57-70, hier S. 66.

¹³⁹ Vgl. dazu: Guenther, Nazi Chic, S. 131f; Gehmacher, Johanna, Im Umfeld der Macht: populäre Perspektiven auf Frauen der NS-Elite, in: Frietsch, Elke/Herkommer, Christine (Hrsg.), Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945, Bielefeld 2009, S. 49-69.

¹⁴⁰ Anm.: Die Einteilung erfolgt nach einem Vorschlag von Ingrid Loschek, die in ihrer Kulturgeschichte in 10 Jahresschritten vorgeht. Vgl. dazu: Loschek, Mode.

wurde das „Prinzesskleid“¹⁴¹, das durch die enge Schnitfführung den Körper betonte. Die Zeiten der hüftenlosen Frauen schienen vorüber. Im Gegenteil, die Form der Mode erschuf Bewegungen und Rundungen: Durch den glockigen Schnitt und die Akzentuierung der Taille erschien der weibliche Torso nicht mehr als eine einheitliche Fläche. Änderungen im Bereich des Oberkörpers vollzogen sich erst allmählich. Bereits 1933 fand eine Betonung der Schultern statt, durch „Schiaparellis Pagodenschultern“¹⁴², und somit ist eine Hinwendung zu einer militärisch inspirierten Mode zu erkennen. Der ‚Pagodenschnitt‘ orientierte sich an ‚Epauletten‘, also an dem „Achsel- oder Schulterstück, das sich aus der Rüstung entwickelte, im 17. Jhd. zum Halten des Schulterriemens diente und später zum militärischen Rangabzeichen wurde.“¹⁴³ Die Trendbewegung zur Uniform begann. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Entwicklung des Ensembles betrachten. Auch hier konnte man/frau die strengere Linienführung erkennen: Der Oberbereich zeigte sich wieder körperbetonter, mit einer Akzentuierung der Körpermitte. Ebenso erhielten die Hüften, durch die Schnitfführung, eine Betonung. Das Unterkleid begann eng und endete in einem glockigen Abschluss, in Wadenlänge. Je näher die kommenden Kriegsjahre rückten, desto sachlicher wurde auch die Mode. Ab dem Jahr 1938 bestimmten Zweiteiler das Alltagsbild der Straße. Die Kostümjacke und der Rock präsentierten sich eng geschnitten. Auch die Rocklänge fiel kürzer aus und reichte nur knapp über die Kniebeuge. Auf Falten musste immer mehr, auf Grund der baldigen Stoffrationierungen, verzichtet werden. Ein in Falten gelegter Rock benötigt ca. eine dreifache Stoffmenge gegenüber dem gradlinigen Modell. Auch die Überbekleidung, wie Mäntel, zeigte den Trend zur Betonung der Schultern. Die Kopfbekleidung hingegen erfreute sich immer größerer Beliebtheit, in jeglicher Form und in jeglichem Material. Nachdem das Mieder in den 20er Jahren in den Kleiderschrank verbannt wurde, erlebte es in der Zeit des Nationalsozialismus eine Renaissance. Der Körper musste nun erneut in die richtige Form gezwungen werden. Ein weiterer unerlässlicher Bestandteil in der Bekleidung stellte die Sportmode dar, bei der frau auch Hosen tragen durfte. In der Abendkleidung wollte frau weiter ‚glänzen‘. Die große Robe blieb weiterhin beliebt, sofern dies möglich war.¹⁴⁴

¹⁴¹ Vgl. dazu: „Prinzesskleid, in der Taille durchgehend, nur mit Längsnähten auf Taille gearbeitetes Kleid“, in: Loschek, Lexikon, S. 407.

¹⁴² Loschek, Mode, S. 126.

¹⁴³ Vgl. dazu: „Epaulette“, in: Loschek, Lexikon, S. 170.

¹⁴⁴ Vgl. dazu: Loschek, Mode, S. 108-138; Sultano, Mode unterm Hakenkreuz, S. 18-24; Lehnert, Geschichte der Mode, S. 32-41.

Gerda Buxbaum hat 10 Trends für die Mode im Nationalsozialismus, knapp vor dem beginnenden Krieg, festgehalten, die auch immer wieder in der Forschungsliteratur Erwähnung finden:

- 1) Blusen- und Rockeffekte sollten das Dirndl der Vorjahre ersetzen,
- 2) Hosen aus Jersey oder Flanell,
- 3) Streifen,
- 4) drapierte Badeanzüge aus Rayonjersey,
- 5) Bambusbeige mit weißen Hüten und Korallenschmuck,
- 6) ärmellose Golfkleider, getupft mit aufgesticktem Monogramm,
- 7) Shorts,
- 8) Abendkleider aus Leinen, Baumwolle, bedrucktem Taschentuchleinen,
- 9) Häubchen-Bonnets,
- 10) Sportkleidung am Abend-Leinenkleidern hatten beispielsweise zwei verschieden lange Röcke.¹⁴⁵

Gloria Sultano erweitert in ihren Ausführungen die Trends um folgende Punkte:

- 11) ‚Kleinmädchenkleider‘,
- 12) Kleider, Westen und Blusen aus zwei verschiedenen Stoffen,
- 13) Schulterbetonung und enge, kurze Röcke beim Kostüm,
- 14) Militärische Effekte – soldatische Themen.¹⁴⁶

Diese Trends sind differenziert zu betrachten, in Unterscheidung zwischen Alltagsmode und Designertrends. Da die Mode während und nach dem Krieg einem Stillstand erlag, wirkten diese Trends auch in die kommenden Jahre hinein.

2. Phase 1939-45:

Der Beginn der Kriegsjahre im Jahr 1939 bedeutete auch eine Zäsur für die Weiterentwicklung der Mode. In Zeiten, die von (Kleidungs-)Einschränkungen geprägt waren, wurden die Ansprüche an die Kleidung verschoben. Die zweckgebundene Funktion trat immer mehr in den Vordergrund. Ob es tatsächlich zu einem Stillstand der Mode kam, wird ein Thema der folgenden Ausführungen und Untersuchungen sein. Auch Mangel kann/muss zu neuen Entwicklungen

¹⁴⁵ Buxbaum, Asymmetrie, S. 184.

¹⁴⁶ Sultano, Mode unterm Hakenkreuz, S. 19.

führen und neue Formen hervorbringen. Ob man/frau hier von neuen Trends sprechen kann, muss sich zeigen. Dennoch musste auf Grund der Rationierungen von Stoffen ein Umdenken stattfinden. Anstatt der neuesten Modelle waren nun Änderungsvorschläge für die alten Kleider in den Zeitschriften zu finden. Bereits 1938 erschien der Artikel: „Vom Nähenlernen oder warum soll jede Frau nähen können?“¹⁴⁷: „In den großen Aufgabenbereich der Hausfrau zählt auch das Instandhalten und das Neuanschaffen der Wäsche und Kleider für die ganze Familie. [...] Materialgerechte Verwendung, sparsames Zuschneiden, praktisches Umändern und Verwendung jedes kleinsten Restes werden der Frau zur Pflicht gemacht.“¹⁴⁸ Da nicht ausreichend Materialien zur Verfügung standen, galt es mit den vorhandenen Kleidern zu arbeiten. Aus verschiedensten Stoffresten entsprangen neue Kreationen, die meist kurz und knapp geschnitten waren. Die Silhouette der vorangegangenen Jahre blieb erhalten, hervorzuheben ist die Affinität zum Kostüm. Jene Kombination aus Rock und Blazer konnte sich den Kriegsbedingungen am ehesten anpassen: Eine Zweiteilung ermöglichte ein unterschiedliches Kombinieren, so konnte frau auch mit einfachen Mitteln eine Abwechslung im modischen Alltag erreichen. Zusätzlich entsprach das Kostüm dem gängigen Bild der Uniformierung. Auf Verzierungen wurde in den Mangelzeiten verzichtet. Als ein schichtübergreifendes Phänomen zeigte sich die Kopfbedeckung. Frauen der Unter- und Oberschicht waren bedacht, ihre Haare unter einem Tuch oder einem Hut zu verstecken. Die eine Gruppe, um sie vor Verschmutzung zu schützen, die anderen um ihre ungemachten Frisuren zu verbergen. Auf Grund der eingestellten Fabrikation von Strümpfen benötigte das weibliche Geschlecht eine Alternative zu der Beinbekleidung, die sie in Form von Schmink- oder Kohlestiften fand. Mit Hilfe dieser Utensilien konnte eine Naht am Bein illusioniert werden.¹⁴⁹ In den Kriegsjahren erlebte die Mode auch einen Einfluss von der geänderten Arbeitswelt der Frauen. Mit dem ‚Einsatz‘ in der Kriegsmaschinerie erhielten sie nicht nur Zugänge zu unbekannten Arbeitsgebieten, sondern auch zur Hose. Besonders die „Flakhelferinnen“¹⁵⁰ sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Die Hose wurde für das weibliche Geschlecht somit zur Funktionskleidung, aber nicht zur Alltagskleidung. Das Straßenbild änderte sich dadurch nicht, ebenso wenig wie die Geschlechterwahrnehmung. Der funktionelle Verwendungszweck stand im Vordergrund, nicht die vermittelnde Funktion.¹⁵¹

¹⁴⁷ Die Deutsche Frau. Eine Zeitschrift für die nationalsozialistischen Frauen Österreichs, Juli 1938, S. 14.

¹⁴⁸ ebd.

¹⁴⁹ Vgl. dazu: Loschek, Mode, S. 143-167.

¹⁵⁰ Metken, Sigrid, Der Kampf um die Hose. Geschlechterstreit um die Macht im Haus. Die Geschichte eines Symbols, Frankfurt am Main 1996, S. 260.

¹⁵¹ Vgl. dazu: Metken, Hose, S. 258-261.

Ähnliches trifft auch für die Nachkriegsjahre zu, wie eine Erinnerung von Luise I. zeigt: „Im ersten Winter 1945/46, damals war ich vierzehn, habe ich überhaupt keinen Wintermantel gehabt. [...] Im Winter 1946/47 hatte ich bereits einen Mantel. [...] Es war zwar ein Herrenmantel, gepaßt [sic!] hat er auch nicht, aber er war warm.“¹⁵²

Auch für diesen Zeitraum muss festgehalten werden, dass das Tragen von ‚männlicher‘ Kleidung keine Änderung der geschlechtsspezifischen Rollenfestsetzungen bewirkte.

3.2.1. Die Tracht: Anpassung oder Widerstand?

„Tracht, (ahd. drah(a), mhd. traht(e)) gehört zur Wortgruppe tragen und bedeutete urspr. ganz allg. ‚das, was getragen wird‘; somit wurde bis ins 20. Jahrhundert in kostümgeschichtlichen Werken jede Kleidung als ‚T.‘ bezeichnet [...], eine in Form, Farbe und Tragweise einheitliche Kleidung einer Gruppe, geprägt durch einen gemeinsamen Stilwillen.“¹⁵³

Ingeborg Petraschek-Heim fügt noch ein weiteres Merkmal hinzu und schreibt, „daß [sic!] die Eigenheit der Tracht auf der Dauer ihrer Formenwelt, der Tradition [...] beruht.“¹⁵⁴ Setzt man/frau dies mit den bereits besprochenen Modetheorien in Verbindung, lassen sich bei der Tracht Unterschiede zu der Mode feststellen. Ein signifikantes Merkmal dieser Bekleidung ist der unvergleichbare Erkennungswert. Jede Region, jede Gruppe besitzt eigene Interpretationsformen, die genau festgelegt und unverkennbar sind. Dazu gehören der Berufs- und Familienstand oder die Herkunft. Diese festverankerten Codes unterliegen keinem oder kaum einem modischen Wandel, im Unterschied zur Mode, die ein kontinuierlicher Wandel ausmacht. Dennoch besteht eine Symbiose zwischen Mode und Tracht. Es gibt immer wieder Trends, die die Tracht beeinflussen, aber auch Moden, die immer wieder Anregungen aus der Tracht nehmen.¹⁵⁵ Die Zeit des Nationalsozialismus ist ein Beispiel dafür. Die bäuerliche Welt und der erwähnte Traditionsbezug zeigten sich als ideale Anknüpfungspunkte für die idealistischen Grundlagen des Regimes. Als Erklärung dazu führt Gabriella Hauch an: „Der Bauer und die Bäuerin wurden zur Schnittstelle von ‚äußerer Natur‘ – Klima, Landschaft, Boden – und ‚innerer Natur‘ des

¹⁵² Berger, Franz Severin/Holler, Christiane, Trümmerfrauen. Alltag zwischen Hamstern und Hoffen, Wien 1994, S. 96.

¹⁵³ Loschek, Lexikon, S. 483.

¹⁵⁴ Petraschek-Heim, Sprache der Kleidung, S. 7.

¹⁵⁵ Petraschek-Heim, Sprache der Kleidung, S. 7.

‚Volkstums‘ – Bodenständigkeit, Unbeugsamkeit, Traditionsgebundenheit, Arbeitsamkeit und Gottesfurcht – konstruiert.“¹⁵⁶ In der Zeitschrift *Die Deutsche Frau* von 1938 ist in einem Artikel zu lesen:

„Wenn wir uns darüber klar sind, daß [sic!] die Tracht, besser gesagt das bäuerliche Kleid, stets Ausdruck einer Wesensart war, ist und bleibt, daß [sic!] das bäuerliche Kleid in seiner landwirtschaftlichen Bedingtheit, die deutlich in Farbe und Material gegeben ist, gleichzeitig auch durch die Haltung des Menschen ein bestimmtes Gepräge erhält [...]. Das bäuerliche Kleid ist ein Ehrenkleid und keine Maskerade. [...] Daher ergeben sich auch in bezug [sic!] auf das Trachtenwesen die folgenden bestimmenden Voraussetzungen. Zunächst muß [sic!] der Mensch geformt werden, daß [sic!] er der bäuerlichen Weltanschauung zugeführt werde. Es muß [sic!] die unlösbare Verbundenheit mit der Natur hergestellt sein.“¹⁵⁷

Die Darstellung von Gabriella Hauch zeigt sich hiermit bestätigt. Die Tracht wurde eindeutig als eine Wertvorstellung angesehen, die sich an festgesetzten Traditionen zu halten hatte. Werte, die sich in die nationalsozialistischen Anschauungen nahtlos einfügten. Die gesunde, in der Natur und Tradition verankerte Frau, die alles tat, um den Mann, die Familie und das Volk zu unterstützen. Jene Typen sollten optisch am Dirndl zu erkennen sein, die somit eine Gemeinschaft, eine Einheit bilden. Der Schnitt, die Zusammensetzung eines Dirndls unterstützte das vorherrschende Weiblichkeitsbild. Das klassische Dirndl bestand aus einem Hemd, das sich erst später zu einer Bluse entwickelte, darunter einem Mieder, einem Rock und, abhängig von dem Zweck, einer Arbeits- oder Festtagsschürze.¹⁵⁸ Mit der Bedeutung der Schürze im Allgemeinen, aber auch im Besonderen in der NS-Zeit, hat sich Elke Gaugele auseinandergesetzt.¹⁵⁹ Für den betrachteten Zeitraum nennt sie zwei Tendenzen in der Anwendung dieses Kleidungsstückes: Einerseits kam es zur Anwendung der Schürze als Arbeitskleidung, andererseits als Code für die Weiblichkeit. Selbst an diesem einzelnen Stück kann das ambivalente Frauenbild erkannt werden. Weiße Bluse, weiter Rock und Schürze sind der Inbegriff des Weiblichen, des Mütterlichen. Das niederrörmige Oberteil betont die

¹⁵⁶ Hauch, Gabriella, Nationalsozialistische Geschlechtspolitik und bäuerliche Lebenswelten. Frauenspezifische Organisation – Arbeitsteilungen – Besitzverhältnisse, in: Gehmacher/Hauch, Frauen- und Geschlechtergeschichte, S. 70-86, hier S. 70.

¹⁵⁷ Die Deutsche Frau. Die Zeitschrift für die nationalsozialistischen Frauen Österreichs, Juni 1938, S. 18.

¹⁵⁸ Toastmann, Gexi, Das Dirndl. Alpenländische Tradition und Moderne, Wien 1998, S. 66-67.

¹⁵⁹ Vgl. dazu: Gaugele, Schurz und Schürze, S. 140-148.

weiblichen Geschlechtsmerkmale, lässt die Taille schmal erscheinen und formt, durch den weiten Rock, die Hüften. Die Schürze allein demonstriert Weiblichkeit. Hausfrauen bei der Arbeit wurden bei den meisten Bildern mit Schürze dargestellt. Auch umgangssprachliche Ausdrücke, wie der ‚Schürzenjäger‘, unterstreichen diese Verbindung.¹⁶⁰ Jene Merkmale, die es in den 20er Jahren zu verbergen galt, wurden nun hervorgehoben und erzeugt. Dies war ein deutlicher Bruch zu dem vorangegangenen Körperideal.

In der Funktion als Arbeits-, Schutz- und Modekleidung setzte die Schürze ihren ‚Siegesszug‘ auch in den Nachkriegsjahren, vor allem ab den 50er Jahren, fort, wie ein Artikel in *Die kluge Hausfrau* widerspiegelt: „Auch die Hausfrau und die Wirtschaftlerin benötigen einen Schutz für ihre Kleider. In diesem Fall ist es wohl seltener der Mantel, sondern die Schürze, die [...] bei der Hausarbeit angezogen wird. Auch die Schürze wurde durch die Findigkeit der Erzeuger zu einem Modestück herausgebildet.“¹⁶¹ In diesem Bekleidungsstück sahen die Nationalsozialisten die Möglichkeit gegen die ausländische Mode zu wirken. Irene Guenther meint dazu: „*Trachtenkleidung*, particularly the dirndl, could become a sartorial symbol of support for Nazism.“¹⁶² Ein Trend, der auch leicht selbst herzustellen war. Auf Grund der einfachen Schnittführung konnten Frauen in Heimarbeit ihre Dirndl mit heimischen Produkten fertigen.¹⁶³

Handelt es sich bei der Trachtenbekleidung um einen spezifischen Trend des Dritten Reichs? Sigrid Jacobeit zitiert dazu einen Untersuchungsbericht von 1940, der festhält, dass: „[...] die meisten bäuerlichen Trachten der Vergangenheit angehören. [...] da man sich fast in jedem Krämerladen des Dorfes von Kopf bis Fuß ausstaffieren kann, ist kein Raum mehr für eine eigene bäuerliche Kleidung, [...]“¹⁶⁴ Es zeigt sich mit diesen Beobachtungen eine deutliche Diskrepanz zu den Darstellungen des Regimes. Frauen, die tatsächlich in der Landarbeit tätig waren, trugen einfach geschnittene Leibkleider, die sich den Arbeitsbedingungen anpassten. Das klassische Dirndl war im Alltag nicht zu finden. Es lässt sich von einem ‚versuchten‘ nationalsozialistischen Trend sprechen. Dieser konnte sich allerdings nicht durchsetzen, da er nicht alle Ebenen der Gesellschaft durchdrang. Im Gegenteil, ausländische Zeitschriften und

¹⁶⁰ Vgl. dazu: Gaugele, Schurz und Schürze, S. 194-196.

¹⁶¹ Die kluge Hausfrau. Die Kundenzeitschrift der Reichsorganisation der Kaufleute Österreichs, Heft 22, April 1951, S. 5.

¹⁶² Guenther, Nazi Chic, S. 111.

¹⁶³ Guenther, Nazi Chic, S. 117.

¹⁶⁴ Jacobeit, Sigrid, Die Wandlung vom „bäuerlichen Kleid“ zur Kleidung von Klein- und Mittelbäuerinnen. Im faschistischen Deutschland 1933 bis 1945, in: Museum für Volkskunde (Hrsg.), Kleidung zwischen Tracht+Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889-1989, Berlin 1989, S. 145-151, hier S. 146.

Designer begannen sich für diese Art von Bekleidung zu interessieren. Bei der Pariser Weltausstellung im Jahr 1937 wurde der Tracht aus Österreich ein besonderer Schwerpunkt gewidmet.¹⁶⁵ Die hier genannte Mode ist aber keinesfalls gleichzusetzen mit den propagierten Vorstellungen, die sich für eine Tradition und gegen einen Trend aussprachen. Eine spezifische Tracht hat sich nie entwickelt.¹⁶⁶ Erika Gaugele schließt sich dieser These an: „In Interviews wurde darauf hingewiesen, daß [sic!] sie (Anm. die Frauen) im Alltag normalerweise diese Kleidung nicht trugen. [...] Das [...] ‚deutsche Frauenkleid‘ konnte sich im Alltag nicht durchsetzen.“¹⁶⁷ Die Trachtenkleidung eröffnet dennoch, und das ist der entscheidende Unterschied zur Uniform, wie das kommende Kapitel zeigen wird, persönliche Spielräume. Mit Hilfe von kleinen Änderungen und Accessoires können ‚eigene‘ Signale gesetzt werden. „Variations in clothing choices are subtle indicators of how different types of societies and different positions within societies are actually experienced.“¹⁶⁸ Diese Möglichkeiten machten sich auch Frauen im Nationalsozialismus zunutze, wie ein Beispiel aus einem Interview zeigt: „Wir haben die Trachten getragen als Gegengewicht zu den Preußen! [...] Und wenn man jemanden kennengelernt hat, der so einen Hut getragen hat (Anm.: mit einer Anstecknadel), so war man zu 90 Prozent sicher, daß [sic!] man nicht achtgeben mußte [sic!]!“¹⁶⁹ Mit kleinen Mitteln war es möglich die Kleidung so zu ändern, dass eine anti-nationalsozialistische Haltung, ein Widerstand, erkennbar war. Um sich mit dieser These beschäftigen zu können, muss zunächst versucht werden Rahmenbedingungen für den Begriff ‚Widerstand‘ zu finden. Kann eine Abweichung in der Kleidung als Widerstand gewertet werden oder kommt es zu einer Überbewertung? Martina Gugglberger führt in ihrem Artikel die unterschiedlichen Erklärungsversuche an, es „muss jegliche Opposition im Dritten Reich als Widerstandshandlung gewertet werden [...], wie beispielweises verbotenes Hören von ausländischen Radioprogrammen, widersprach zwar den nationalsozialistischen Anordnungen, musste jedoch nicht gleichzeitig die Ablehnung der nationalsozialistischen Kriegspolitik oder der NS-Rassenideologie bedeutet haben.“¹⁷⁰

¹⁶⁵ Vgl. dazu: Buxbaum, Gerda, *Mode aus Wien. 1815-1938*, Wien 1986, S. 337.

¹⁶⁶ Vgl. dazu: Sultano, *Mode unterm Hakenkreuz*, S. 54-57; Buxbaum, *Mode aus Wien*, S. 330; Petraschek-Heim, *Sprache der Kleidung*, S. 96-106; Bertschik, *Mode und Moderne*, S. 296-302.

¹⁶⁷ Vgl. dazu: Gaugele, *Schurz und Schürze*, S. 142-143.

¹⁶⁸ Crane, Diana, *Fashion and its social agendas. Class, gender and identity in clothing*, Chicago 2000, S. 1.

¹⁶⁹ Vgl. dazu: Sultano, *Mode unterm Hakenkreuz*, S. 282-283; Bertschik, *Mode und Moderne*, S. 297.

¹⁷⁰ Gugglberger, Martina, „Das hätte ich nicht gekonnt: nichts tun“. Widerstand und Verfolgung von Frauen am Beispiel des Reichsgaues Oberdonau, in: Gehmacher/Hauch, *Frauen- und Geschlechtergeschichte*, S. 152-168, hier S. 153-154.

Geht man/frau davon aus, dass jede Änderung gegen das starre System als Gegenposition gewertet werden kann, lassen sich auch Abweichungen gegen das gängige Modediktat als solches zählen und die Änderungen in Details, wie bei dem vorangegangenen Beispiel, als Widerstand bezeichnen.¹⁷¹

3.2.2. Die Uniform: Massentrend?

Eine Uniform wird immer von außen bestimmt. Das Kleidungsstück kann nicht von dem Konsumenten/der Konsumentin individuell gekauft werden, sondern es wird ‚verliehen‘. Die Bestandteile sind strikt vorgegeben und unveränderbar. Diese Starrheit wird bewusst eingesetzt, um eine Masse, eine Einheit zu erzeugen. Durch die vorgegebenen Größen wird auch der Körper konfektioniert. Gabriele Mentges stellt in ihren Ausführungen die Verbindung zwischen der Herstellung von Uniformen und der Entstehung der „modernen Konfektionsindustrie“¹⁷² her: Der Gebrauch einer Vielzahl von gleichen Kleidungsstücken in kategorisierten Größen, wie bei der Uniform, unterstützte diese Entwicklung. Das ‚körperlose‘ Individuum tritt in der Masse der Uniformierten zurück und taucht in der Gemeinschaft unter. Die Gleichheit ist nicht nur optisch erkennbar. Jene Codes, die dieses Kleidungsstück sendet, sind einheitlich: „Gruppenzugehörigkeit, Hierarchie, Ordnung, Macht und Gewalt“¹⁷³. Der Schnitt unterstützt diese Codes. Schultern und Oberkörper erfahren eine Betonung, indem die Taille leicht akzentuiert wird. Zusätzlich erscheint der Körper durch die Kopfbedeckungen größer. Paula Diehl zitiert dazu den passenden Vergleich von Alun Chalfont, der diesen Vorgang mit den Drohgebärden im Tierreich vergleicht, die um den Gegner einzuschüchtern, ebenfalls ihre Körper optisch vergrößern.¹⁷⁴ Bei der Uniform nehmen diese Funktion die Wattierung der Schultern und die Brusttaschen ein, die diese Bereiche optisch vergrößern. Mit dem Tragen einer Uniform setzt auch ein geändertes Verhaltensmuster ein, das sich der Masse anpasst. Dieses Muster ist nach Paula Diehl auf zwei Begebenheiten zurückzuführen.¹⁷⁵ Zunächst ist es die Schnittführung und

¹⁷¹ Bei einer Auseinandersetzung mit Mode im Nationalsozialismus darf die Jugendgruppe der ‚Schlurfs‘ nicht unerwähnt bleiben, die sich durch ein konträres Erscheinungsbild auszeichnet. Da es sich bei der Gruppierung vorwiegend um männliche Personen handelt, bleibt es hier nur bei einer Erwähnung. Vgl. dazu: Gerbel, Christian/Mejstrik, Alexander/Sieder, Reinhard (Hrsg.), Die „Schlurfs“. Verweigerung und Opposition von Wiener Arbeiterjugendlichen im Dritten Reich, in: Tálos/Hanisch/Neugebauer/Sieder, NS-Herrschaft in Österreich, S. 523-548.

¹⁷² Mentges, Gabriele, Die Angst vor der Uniformität, in: Mentges, Gabriele/Richard, Brigitte (Hrsg.), Schönheit der Uniformität. Körper, Kleider, Medien, Frankfurt am Main 2005, S. 17-42, hier S. 20.

¹⁷³ Diehl, Paula, Macht – Mythos – Utopie. Die Körperbilder der SS-Männer, Berlin 2005, S. 64.

¹⁷⁴ Diehl, Macht, S. 172.

¹⁷⁵ Vgl. dazu: Diehl, Macht, S. 173f.

das Material, die die Körperbewegungen formen. Ähnlich wie bei einem Mieder kommt es zu einer Betonung, einer ‚Versteifung‘ der Körpermitte. Eine nachlässige Körperhaltung ist somit nicht mehr möglich. Durch die Stabilität in der Taille werden auch die Schultern automatisch nach hinten gezogen. Der/die Tragende ist gezwungen eine gerade Haltung einzunehmen. Mit dem Überziehen einer Uniform wird die private Person zu einer öffentlichen Person, die soziale Herkunft ‚verschwindet‘. Es kommt zu einer klaren Trennung zwischen beiden Bereichen. Die Kategorisierung erfolgt nur mehr über die Dienstgrade, über die Verdienste für das Volk. All diese Zuschreibungen waren für die NS-Ideologie essentiell. Als Besonderheit des Uniformierungsstils der NS-Zeit ist die Anspruchslosigkeit hervorzuheben. Ähnlich wie bei der Trachtenkleidung stand nicht der optische Eindruck im Vordergrund, sondern die Verknüpfung mit Werten. Auch der ‚kleine Soldat‘ konnte viel bewirken für das deutsche Volk, solange alle in einer Reihe standen.¹⁷⁶ Die Vermittlung des Zusammengehörigkeitsgefühls durch die Uniformität setzte bereits bei den Kinder- und Jugendorganisationen ein. Jedes BDM-Mitglied besaß eine eigene Uniform, die aus bestimmten Kleidungsstücken bestand: Ein blauer Rock mit Gürtel, eine weiße Bluse, schwarzes Halstuch mit Lederknoten und ein Tuch als Kopfbedeckung, dazu „eine sechsknöpfige braune Kletterweste mit vier Taschen, Berchtesgadner Jacke und Führerschnüre“¹⁷⁷. Besonders spannend sind diese Überlegungen in Bezug auf die Geschlechtszuschreibungen in diesem Zeitraum. Sollte das Volk als Einheit angesprochen werden, war dies auch optisch zu erkennen. Die weiblichen Geschlechtsmerkmale wurden unter der Uniform zurückgedrängt.

Zusammenfassend kann man/frau sich der These von Julia Bertschik anschließen, die meint, es „läßt [sic!] sich eher von einer Uniformierungstendenz des öffentlichen Lebens im ‚Dritten Reich‘ sprechen als von einer tatsächlichen Wiedereinführung und allgemeinen Verbreitung der Volkstracht.“¹⁷⁸ Auf Grund der beschriebenen Alltagsmode, die deutliche Einflüsse der Uniform aufweist, läßt sich ein Trend im Nationalsozialismus festhalten: das Kostüm im Uniformstil. Die geführten Interviews von Gloria Sultano unterstützen diese Annahme: „Und wie war das mit den Uniformen? Die waren beliebt! [...] Zur der damaligen Zeit war das die Mode. [...]“¹⁷⁹ Ob dieser Trend auch Bestand hatte oder explizit mit dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft verschwand, muss das nächste Kapitel zeigen.

¹⁷⁶ Mentges, Uniformität, S. 36.

¹⁷⁷ Buxbaum, Asymmetrie, S. 181.

¹⁷⁸ Bertschik, Mode und Moderne, S. 300.

¹⁷⁹ Sultano, Mode unterm Hakenkreuz, S. 272-273.

4. Die Nachkriegsjahre: Trümmerfrauen oder New-Look?

Mit den Nachkriegsjahren werden meist zwei widersprüchliche Frauenbilder verbunden, die es zu hinterfragen gilt: ‚Trümmerfrau‘ oder ‚New-Look‘. Obwohl es überflüssig sein sollte „festzuhalten, daß [sic!] Frauen genau wie Männer heroisch und schuldhaft handeln konnten und daß [sic!] sie in ihren politischen und persönlichen Haltungen und Handlungen genau wie Männer differierten“¹⁸⁰, muss es noch einmal betont werden, dass die folgenden Ausführungen die unterschiedlichen Handlungsräume darstellen und nicht eine Reproduktion der Schablonen zeigen wollen. Der Schwerpunkt in den folgenden Ausführungen liegt, auf Grund der nachstehenden Quellenanalyse, auf Österreich.

4.1. Frauenbild

Die Lebenssituation im April 1945 zeigte sich, in Österreich und Deutschland, sehr schwierig. Festgesetzte Rahmenbedingungen für das gesellschaftliche Fortleben wurden aufgebrochen. Durch diese Auflösung stellt sich nun die Frage, inwieweit das weibliche Geschlecht die neuen Bedingungen, im beruflichen und privaten Bereich, nutzen konnte. Führt die Instabilität zu einer neuen Frauengeneration, die ihren Mann stand, stehen musste oder wollte die Frau zur ‚Dame‘ zurückkehren?

Der Zweite Weltkrieg fand mit der Kapitulation Deutschlands am 8. Mai 1945 sein Ende.¹⁸¹ Zurück blieb ein von den Alliierten besetztes Land, zerrissen in vier Zonen: der französischen, Tirol und Vorarlberg, der britischen, Osttirol, Kärnten, Steiermark, der amerikanischen, Salzburg, Teile von Oberösterreich und der russischen Besatzungszone, Rest von Oberösterreich, Niederösterreich und Burgenland.¹⁸² Auch die Stadt Wien wurde in vier Gebiete aufgeteilt. Der Wunsch auf Erleichterung der Lebenssituation erfüllte sich zunächst nicht. In diesen Jahren bezieht sich diese Situation vor allem auf Frauen, „die rund 60 Prozent der Bevölkerung“¹⁸³ in Österreich ausmachten. Bei einer Überlegung zur Alltagssituation der weiblichen Bevölkerung müssen auch ihre unterschiedlichen ‚Erlebniswelten‘ berücksichtigt werden. Das Leben einer

¹⁸⁰ Bandhauer-Schöffmann, Irene/Duchen, Claire, Nach dem Krieg. Frauenleben und Geschlechterkonstruktionen in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg, Herbolzheim 2000, S. 9.

¹⁸¹ Vöclka, Karl, Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik, Graz 2002, S. 316.

¹⁸² Vöclka, Geschichte Österreichs, S. 318.

¹⁸³ Eder, Franz X., Privater Konsum und Haushaltseinkommen im 20. Jahrhundert, in: Eder, Franz X./Eigner, Peter/Resch, Andreas/Weigl, Andreas (Hrsg.), Wien im 20. Jahrhundert. Wirtschaft, Bevölkerung, Konsum, Innsbruck 2003, S. 201-285, hier S. 212.

ledigen Frau unterschied sich von dem einer Ehegattin und Mutter, das einer Bäuerin unterschied sich von dem einer Stadtbewohnerin.¹⁸⁴ Der Mangel beherrschte das Leben. Die Wohnsituation zeigte sich prekär. Zerstörte Häuser prägten das Umfeld, an einer Wiedererrichtung war, auf Grund der fehlenden Infrastruktur, nicht zu denken. In Zahlen ausgedrückt bedeutet dies, dass „rund 270 000“¹⁸⁵ Menschen obdachlos waren. Die Bevölkerung lebte im Untergrund, in Unterschlüpfen, die die Zerstörung übrig gelassen hatte.¹⁸⁶ Ein normales Leben war nicht möglich. Männer kamen physisch und psychisch verletzt oder nicht aus dem Krieg zurück. Diese Ungewissheit und das Warten auf den Partner/die Partnerin und Familienangehörigen bedeuteten eine weitere Belastung für die Bevölkerung. In der Wahrnehmung wurde das Warten aber explizit als eine ‚Fraueneigenschaft‘ dargestellt: „Wir sollten Geduld haben und gütig sein, das heißt: einsichtsvoll und nachsichtig. Halten wir Frauen also Einkehr in uns selbst und verhelfen wir liebevoll dem Mann zur gemeinsamen Heimkehr in unser edleres Ich, denn es liegt in der Natur der Frau, die Harmonie in der Familie herzustellen.“¹⁸⁷ Die Vorstellungen der Frauenrolle von ‚oben‘ knüpften an traditionelle Codes an. Die Erstellung von Harmonie in der Familie oblag der Mutter.¹⁸⁸ Dennoch entwickelte sich auch hier, auf Grund der äußeren Umstände, eine bedeutende Änderung: Das weibliche Geschlecht wurde zur Ernährerin der Familie. Diese stand in diesem Zeitraum vor einer scheinbar unlösbaren Aufgabe. Die letzten Lebensmittelvorräte in den Verstecken waren aufgebraucht, jene Nahrungsmittel, die noch vorhanden waren, konfisziert und rationiert. Für die Menschen bedeutete dies z.B., dass „die durchschnittliche Tagesration in Wien im Monat Mai nur 350 Kalorien“¹⁸⁹ betrug, die mit Lebensmittelkarten erhältlich waren. Diese waren in verschiedene Stufen unterteilt. Je mehr physische Leistung erbracht wurde, desto mehr Verbrauch wurde gestattet. Hausfrauen und ihre Arbeit zählten nicht zu dem oberen Bereich.¹⁹⁰ Ebenso existierten ‚keine‘ rauchenden Frauen. In den 20er Jahren das erotische Mittel der Frauen, in der NS-Zeit verpönt und in den Nachkriegsjahren unerwünscht, bekam das

¹⁸⁴ Vgl. dazu: Hornung, Ela/Sturm, Margit, Stadtleben. Alltag in Wien 1945 bis 1955, in: Sieder, Reinhard/Steinert, Heinz/Tálos, Emmerich (Hrsg.), Österreich 1945-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Wien 1995, S. 54-67, hier S. 55.

¹⁸⁵ Eigner, Peter/Resch, Andreas, Die wirtschaftliche Entwicklung Wiens im 20. Jahrhundert, in: Eder/Eigner/Resch/Weigl, Wien im 20. Jahrhundert, S. 8-140, hier S. 12.

¹⁸⁶ Vgl. dazu: Eder, Privater Konsum, S. 212.

¹⁸⁷ Zit. nach: Die Frau, 3. Jg, 1947, Nr. 50, S. 3, in: Hornung, Ela, Heimkehrer und wartende Frau. Zur Symptomatik eines Geschlechterverhältnisses nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich, in: Bandhauer-Schöffmann/Duchen, Nach dem Krieg, S. 67-77, hier S. 74.

¹⁸⁸ Vgl. dazu: Hornung, Heimkehrer und wartende Frau, S. 67-77.

¹⁸⁹ Bandhauer-Schöffmann, Irene, Versorgen und Vergessen. Die Hungerjahre im Nachkriegswien, in: Bandhauer-Schöffmann/Duchen, Nach dem Krieg, S. 85-104, hier S. 86.

¹⁹⁰ Vgl. dazu: Bandhauer-Schöffmann, Versorgen und Vergessen, S. 86-87.

weibliche Geschlecht deutlich weniger Nikotin zugestanden als der männliche Teil der Bevölkerung.¹⁹¹ Zusätzlich verschärfte sich die Lage dadurch, dass die Bewohner der unterschiedlichen Besatzungszonen auch unterschiedliche Lebensmittelkarten erhielten. Der Lebensmittelerhalt war somit auch von den örtlichen Gegebenheiten abhängig. Die Versorgung durch dieses System reichte nicht aus. Wer überleben wollte, musste auf Hamsterfahrten, Tausch- und Schwarzhandel zurückgreifen. Auch in diesem Fall fiel diese Aufgabe hauptsächlich den Frauen zu, deren weibliches Geschick gefragt war. Unter schwierigsten Bedingungen fuhren sie aufs Land, um Schmuck und andere Gegenstände gegen bäuerliche Produkte einzuwechseln.¹⁹² Die Hausfrau hatte eindeutig die Aufgabe, die (Nahrungs-)Bedürfnisse der Familie zu stillen. Sie musste sich für Lebensmittel anstellen, die Wohnungssituation organisieren und das familiäre Umfeld am Leben erhalten. Trotz der großen Last, die dadurch auf ihren Schultern lastete, erfuhr das Selbstwertgefühl eine Aufwertung. Es wurde das Bewusstsein geschaffen, dass das weibliche Geschlecht das Überleben der Familie sichern kann, auch ohne Mithilfe des Mannes. Neben dem häuslichen Bereich spielte das weibliche Geschlecht eine wichtige Rolle für die wirtschaftliche Erholung des Landes. Erneut kam es zum Appellieren an die ‚weiblichen‘ Merkmale: Sparsamkeit, Einfallsreichtum und Verantwortung für die Familie. Bei den ‚Hauptaufgaben‘ der Mütter und Frauen kam es zu keinen prägnanten Änderungen. Es begann jedoch ein Wechsel in den Abhängigkeitsverhältnissen. Die Männer waren nun von ihren Frauen abhängig, die für das Einkommen sorgten. Dies bedeutete für die Heimkehrer einen deutlichen Einschnitt; sie mussten sich eine neue Position suchen. Eine Konfliktsituation war unausweichlich. Unterschiedliche Erwartungshaltungen prallten aufeinander: Die Frauen erhofften sich eine Entlastung im (Arbeits-)Alltag, die Männer erwarteten eine Heimkehr zu den alten Strukturen. Auch dieser Vorgang stand eng in Zusammenhang mit einem Kleidungsstück, der Uniform. Das Abstreifen dieser und das damit verbundene Gefühl von Machtverlust stellte ein enormes Problem für die Heimkehrer dar: „[...], das muss man erst verkraften; zuerst darf ich alles tun, im Rang meiner Uniform, (...) auf einmal ist alles aus und ich darf nichts mehr machen.“¹⁹³ Erschwerend kam hinzu, dass das männliche Geschlecht eine geänderte Arbeitswelt vorfand. Ein Artikel vom *Wiener Kurier*, am 12. Oktober 1946, thematisierte diese Problematik:

„Nach der Umstellung von Kriegsproduktion auf Friedensherzeugung ist es für jede

¹⁹¹ Vgl. dazu: Bandhauer-Schöffmann, *Versorgen und Vergessen*, S. 89.

¹⁹² Vgl. dazu: Berger/Holler, *Trümmerfrauen*, S. 31-35.

¹⁹³ Hornung, Ela/Sturm, Margit, *Stadtleben. Alltag in Wien 1945 bis 1955*, in: Sieder, Reinhard/Steinert, Heinz/Tálos, Emmerich (Hrsg.), *Österreich 1945-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur*, Wien 1995, S. 54-67, hier S. 63.

Frau, die bereits eine Stellung hatte, oder jedes Mädchen, das vor der Berufswahl steht, schwer, die richtige Entscheidung für die Zukunft zu treffen. Es herrscht in Österreich derzeit ein empfindlicher Mangel an gelernten Schneiderinnen und Modistinnen. [...] Der große Mangel an Hauspersonal in Wien ist verständlich, [...]. Mit dem Wunsch als Angestellte in einem Betrieb unterzukommen, wenden sich sehr viele Mädchen an das Arbeitsamt. Dasselbe gilt für die Erlernung des Friseurgewerbes, [...] Nachdem auf dem Gebiet der Textilindustrie vor allem die Exporttätigkeit wieder aufgenommen werden konnte, ist auch der Ruf nach wirklich guten Mannequins wieder laut geworden. [...] Wie schon oft festgestellt wurde, mußte [sic!] den jungen Mädchen dringend vom Hochschulstudium abgeraten werden.“¹⁹⁴

Die Masse an arbeitsfähigen Frauen, die die Kriegsjahre zutage gebracht hatten, wurde von der Gesellschaft wahrgenommen und nicht nur in den häuslichen Bereich zurückverbannt, eine Notiz in derselben Zeitschrift unterstützt diese Annahme: „Die Zeiten sind vorbei, wo Frauen keine andere Arbeit gehabt haben, als in der Küche zu stehen und zu kochen.“¹⁹⁵ Als Lösung dieser Arbeitsproblematik präsentierten sich typische weibliche Berufe, wie Schneiderin, Friseurin oder Haushälterin. Berufe in höheren Positionen zählten nicht dazu. Erneut sind die traditionellen Zuschreibungen erkennbar. Frauen ‚wünschten‘ sich, nach ihren Erfahrungen in den vergangenen Jahren, Positionen in Büros, Männer ‚wünschten‘ sich Frauen als ‚Mannequins‘, oder mit anderen Worten alte und neue Geschlechterrollen. Weder die erwerbstätige Frau, noch die Hausarbeit als ‚Arbeit‘ konnten akzeptiert werden. Doch auch hier muss betont werden, dass sich ebenso viele Frauen eine Rückkehr der alten Struktur erhofften, die Sicherheit und Stabilität bot.¹⁹⁶ Die Besetzung Österreichs wirkte sich nicht nur auf das Versorgungsleben der Bevölkerung aus, sondern auch im privaten Bereich, in Form von Liebesbeziehungen. Jene Liebesbeziehungen, die zwischen österreichischen, genauso wie deutschen, Frauen und Soldaten entstanden, waren ein Sinnbild für die „individuellen Versuche,

¹⁹⁴ Wiener Kurier, 12. Oktober 1946, S. 6.

¹⁹⁵ Die kluge Hausfrau. Kundezeitschrift der Reichsorganisation der Kaufleute Österreichs, Heft 2, 1949, S. 4.

¹⁹⁶ Vgl. dazu: Meyer, Sibylle/Schulze, Eva, Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges auf Familien, in: Bandhauer-Schöffmann, Irene/Hornung Ela, Wiederaufbau weiblich. Dokumentation der Tagung „Frauen in der österreichischen und deutschen Nachkriegszeit“, Wien 1992, S. 112-137; Schmidlechner, Karin M., Frauen und Geschlechterbeziehungen in der steirischen Nachkriegszeit: die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, in: Schmidlechner, Karin M./Halbrainer, Heimo, Aus dem Blickfeld. Eine biographische Annäherung an ambivalente Lebensszenarien steirischer Frauen in der Nachkriegszeit (1939-1955), Graz 2008, S. 106-123.

die Defizite, Verzicht, Verluste und Überforderungen der Kriegsjahre umzukehren und wieder Fuß zu fassen im Chaos der Nachkriegszeit, psychisch, weltanschaulich und materiell.“¹⁹⁷ Diese Beweggründe sind gleichzusetzen mit den Änderungen in der Mode, wie das kommende Kapitel darstellt. Diese Frauen entschieden sich bewusst gegen Konventionen und Vorstellungen und für ihr Liebesleben, aber auch für eine Verbesserung ihrer Lebenssituation.¹⁹⁸ Auf der anderen Seite gab es zahlreiche gewalttätige Übergriffe und Vergewaltigungen, die enorm in das psychische und physische Leben der Frauen eingriffen.¹⁹⁹ Es lässt sich nun festhalten, dass die Stärkung des weiblichen Geschlechts nicht über den Eintritt in die männliche Welt erfolgte, sondern durch die Stärkung der Rolle der Hausfrau. Eine Emanzipation kann nicht durch eine Imitation erfolgen. Sie benötigt eine Bewusstmachung, eine Stärkung der weiblichen Eigenschaften.²⁰⁰ Eine Erholung der Gesamtsituation erfolgte gegen Ende der 40er Jahre.

4.2. Modebild

Der Wandel in der Mode vollzog sich, auf Grund der Nachkriegssituation, langsam. Zunächst herrschte noch der Look der Kriegsjahre vor: simple Schnitte aus einfachen Materialien. Die Lust auf neue Lebensqualität steigerte auch die Lust auf eine neue Mode. Das Idealbild dafür: die Dame. Der Schnitt, der dies am besten darstellte, prägte das modische (Haute-Couture)Bild dieser Zeitspanne: der New-Look.

1947 von Christian Dior geschaffen, sollte er ganze Generationen prägen. In diesem Design zeigte sich ein deutlicher Bruch zu dem Erscheinungsbild der vergangenen Jahre. Die Röcke fielen lang und glockig-geschnitten von der Taille weg, während sich der Oberbereich eng an den Körper schmiegte. Diese Schnittführung brachte erneut das Mieder zum Vorschein. Die Betonung der Schultern gehörte der Vergangenheit an. Als Wahlmöglichkeit zum großen Stoffverbrauch wurde die „Enge Linie“²⁰¹ angeboten. Auch hier stand die Akzentuierung der Taille im Vordergrund. Doch statt eines weitfallenden Rockes wurde ein enganliegendes Modell gewählt, das gerade so viel Weite erlaubte, um einen Schritt tätigen zu können. Ein kompletter

¹⁹⁷ Bauer, Ingrid, „Besatzungsbräute“. Diskurse und Praxen einer Ausgrenzung in der österreichischen Nachkriegsgeschichte 1945-55, in: Bandhauer-Schöffmann/Duchen, Nach dem Krieg, S. 261-276, hier S. 262.

¹⁹⁸ Vgl. dazu: Bauer, Besatzungsbräute, S. 261-276.

¹⁹⁹ Vgl. dazu: Schmidt-Harzbach, Ingrid, Das Vergewaltigungssyndrom, Massenvergewaltigungen im April und Mai 1945 in Berlin, in: Bandhauer-Schöffmann/Hornung, Wiederaufbau, S. 181-198; Holler/Berger, Trümmerfrauen, S. 175-183.

²⁰⁰ Kuhn, Anette, Refamilisierung versus Emanzipation? Kritische Überlegungen zur gegenwärtigen Forschungslage, in: Bandhauer-Schöffmann/Hornung, Wiederaufbau, S. 138-157, hier S. 142.

²⁰¹ Loschek, Mode, S. 158.

Dior-Look musste auch genügend Accessoires aufweisen. Handschuhe, Taschen und Hüte wurden unumgänglich. Auch das Schuhwerk wurde dementsprechend angepasst. Um den Kleidern mehr Wirkungsfreiheit zu gewährleisten, trat die Frisur in den Hintergrund. Kurze, leicht gewellte Haare lagen im Trend. Entscheidend für beide Modelle, egal ob ‚New-Look‘ oder die ‚Enge Line‘, war die Rocklänge „von dreißig Zentimeter über dem Boden“²⁰². Die Entstehung des „Cocktailkleides“²⁰³ fällt ebenfalls in diesen Zeitraum. Eine Umsetzung in der Alltagskleidung zeigte sich ähnlich. Am wichtigsten schien es ein deutliches Zeichen gegen die Uniformierung zu setzen. Jegliche Schulterbetonungen wurden entfernt und vermieden. Bei der Materialauswahl war der Einfallsreichtum der Frauen erneut gefragt. Unterschiedlichste Stoffe und Materialien kamen zum Einsatz, damit die verlangte Stoffmenge erfüllt werden konnte, die sich beim ‚New-Look‘ als enorm erwies: „These swirling skirts could have 15 to 25, even 30 yards (12-25m) of fabric.“²⁰⁴ Jeder Textilbestand gelangte zur Anwendung: Vorhänge, Tischtücher, alte Uniformen oder auch Kartoffelsäcke. An zu kurze Röcke und Kleider nähte frau Bordüren und Stoffreste. Einen besonderen Stellenwert in den lebensgeschichtlichen Erinnerungen nimmt der ‚Kotzenstoff‘ ein. Das grob gewebte Material, aus dem vor allem Decken hergestellt wurden, zeichnete mehr die Funktionsfähigkeit als Aussehen und Komfort aus. Durch diese Strategieentwicklungen gelangte auch das mehrfarbige Design zur Beliebtheit. Nicht nur auf den Wunsch nach mehr Stoff ist die Zweifarbigkeit zurückzuführen. Die Frauen sehnten sich auch nach mehr Farben in ihrem Leben. Der Alltag gestaltete sich ‚grau‘ genug. Farben nehmen in der Bekleidungskategorie einen besonderen Stellenwert ein. Sie sind ein wichtiger Bestandteil in der Konstruktion der Geschlechterrollen. Das Spiel mit den Kolorierungen wurde bereits 1867 von Charles Blanc als weiblich konnotiert.²⁰⁵ Das Kostüm blieb weiterhin im Trend. Auch hier dominierte die glockige Form, allerdings bei der Kostümjacke. Ähnlich wie bei den Oberteilen des ‚New Look‘ erinnerte auch hier nichts mehr an die Uniformelemente der vergangenen Jahre. Die Kleider für den Tagesgebrauch zeigten sich in einer engen und langen Form. Auch hier kam es zu einer Betonung der Hüften. Die Weiblichkeit musste gezeigt werden. Erst ab dem Jahr 1949, nach einer allmählichen Erleichterung, begann

²⁰² Loschek, Mode, S. 160.

²⁰³ „Cocktailkleid, [...], elegantes, in der Saumlänge etwa dem Tageskleid entsprechenden Gesellschaftskleid [...] mit einem häufig als Korsage gearbeiteten Oberteil an dünnen ‚Spaghettiträgern‘ [...] mit weitem wippendem Petticoatrock [...], in: Loschek, Lexikon, S. 151.

²⁰⁴ Clancy, Deirdre, Costume since 1945. Couture, street style and anti-fashion, London 1996, S. 11.

²⁰⁵ Vgl. dazu: Sandgruber, Roman, „Kleider machen Leute“. Kleidung und geschlechtsspezifisches Konsumverhalten: Mengen, Farben, Formen, in: Breuss, Susanne/Eder, Franz X., Konsumieren in Österreich. 19. und 20. Jahrhundert, Innsbruck (u.a.) 2006, S. 147-165, hier S. 157.

sich dieser Look auch in Österreich durchzusetzen.²⁰⁶ Bedeutend ist der Hinweis von Gertrud Lehnert, dass der Trend zu mehr Weiblichkeit von männlichen Designern ausging. Beide Geschlechter strebten eine Rückkehr in die Normalität an.²⁰⁷ Der Trend zur ‚Stoffverschwendung‘ wurde nicht von Anfang positiv bewertet. Die Alltagssituation stand, wie einführend beschrieben, in einem starken Gegensatz dazu. In Zeiten des Mangels und der Sorge um Nahrung war die enorme Menge an Material eine Zumutung für die arbeitende Frau. Die Darstellung einer Frau belegt dies:

„Ich habe mir ein Sommerkleid genäht, das war nicht einmal so lang, gerade bis zur stärksten Stelle der Wade, aber für manche Leute war das eine so ungeheure Provokation, daß [sic!] sie mich auf offener Straße beschimpft haben.[...] und plötzlich haben einige Leute begonnen Steinen nach mir zu werfen.[...] Dabei war das Kleid keineswegs besonders, sondern aus einem Vorhangstoff, [...]“²⁰⁸

Besonders aus der Sicht der Mütter musste dies einer Brüskierung gleich kommen, wie eine Forderung in der Zeitschrift *Die Frau* vermuten lässt:

„Unsere Kleider und Mäntel halten der Sonne und dem Regen kaum mehr stand. Unsere Schuhe lassen die Nässe durch. Unsere Kleinen wachsen aus ihnen heraus und können keine neuen kriegen. Wer muß [sic!] die Anzüge der Männer immer wieder tragfähig machen? Wer die Kinderkleider verlängern, wenden, auffrischen, flicken? Wer das eigene Gewand opfern, wenn es gar nicht mehr geht? Die Mütter!“²⁰⁹

Anhand dieser Aussage lässt sich deutlich erkennen, in welcher Reihenfolge die Kleiderfrage für die Frauen stand und wer dafür zuständig war. Zunächst mussten die Mütter die Versorgung ihrer Familie gewährleisten und notfalls ihr eigenes „Gewand opfern“. Die Näharbeit und der Einfallsreichtum der Frauen waren für die Mode in der Nachkriegszeit unersetzlich. Auch in den Tageszeitschriften fanden sich immer wieder Hinweise, wie frau sparen konnte:

„Wir raten Ihnen [...] Stopfwole ist eine Rarität. Wir können uns aber immer noch helfen, indem wir einen alten, wirklich nicht mehr stopfbaren Strumpf auftrennen,

²⁰⁶ Vgl. dazu: Loschek, *Mode*, S.156-165; Lehnert, *Geschichte der Mode*, S. 42-46; Berger/Holler, *Trümmerfrauen*, S. 107-138.

²⁰⁷ Vgl. dazu: Lehnert, *Mode*, S. 148.

²⁰⁸ Zit. nach: Magda F., in: Berger/Holler, *Trümmerfrauen*, S. 122-123.

²⁰⁹ Zit. nach: *Die Frau*, 1947, in: Berger/Holler, *Trümmerfrauen*, S. 97.

den Faden auf ein Brettchen wickeln, dieses in Wasser tauchen und trocknen lassen, und ihm bei Bedarf einen glatten, schönen Stopffaden abnehmen.“²¹⁰

Dennoch zeigen die Darstellungen deutlich, welche Anstrengungen Frauen auf sich nehmen mussten, um das modische Ziel zu erreichen. Vor allem in Verbindung mit der Alltagsrealität, den Mangel in allen Bereichen, erhalten diese Bemühungen eine besondere Betonung. Der ‚New-Look‘, ebenso wie das Cocktailkleid, zeigten sich als Prestige-Phänomen. In den langen Röcken, mit der engen Taille und mit Handschuhen war es sichtlich nicht möglich eine Arbeit zu verrichten. Eine Frau in diesem Stil konnte es sich erlauben nur ihre Weiblichkeit auszuleben. Dies war in den Jahren zuvor nicht möglich gewesen. Da jene Art des Lebens, nach Thorstein Veblen, eine Finanzierung benötigt, führt es in diesem Sinne wieder zu einer Abhängigkeit. Für die weibliche Nachkriegsgeneration stellte ein solcher Vorgang keinen Rückschritt dar, sondern einen Schritt in ein leichteres Leben.²¹¹ Ebenfalls aus Mangel heraus entwickelte sich ein zweiter Trend, der seinen Ursprung in den Kriegsjahren hat, der Mut zur Zweifarbigkeit und zum Mustermix. Selbst in den Jahren, in denen die Mode scheinbar stillstand, gab es eine Weiterentwicklung.

Wer war nun die viel zitierte Trümmerfrau? In all diesen Überlegungen darf nicht vergessen werden, dass es auch ‚unfreiwillige‘ Helferinnen gab. Frauen, die in der nationalsozialistischen Zeit tätig waren, wurden ebenfalls, als ‚Wiedergutmachung‘, zu diesen Aufräumarbeiten herangezogen. Dennoch hat die Anzahl des weiblichen Geschlechts, die aus der Notsituation heraus arbeiten musste, überwogen. Auch hier verknüpfte sich das Notwendige mit dem Praktischen. Nicht nur, dass der Arbeitsbeleg zu mehr Punkten auf den Bezugsscheinen verhalf, es konnten auch (Wert-) Gegenstände gefunden werden. Mit diesen erhielt die weibliche Bevölkerung wieder Tauschmöglichkeiten und somit eine Verbesserung ihres Alltags, auf Kosten ihres Körpers und ihres Aussehens.²¹² Der ‚New-Look‘ steht nicht nur in einem starken Gegensatz zu dieser Situation, sondern er lässt sich auch daraus erklären. Genau aus diesen Gründen dürsteten die Frauen nach mehr Luxus und einer weicheren Linie. Die Realität zeigte sich hart genug. Die Änderungen in der Wahrnehmung der Rollen sind für den Ersten und den Zweiten Weltkrieg spezifisch. Der Kriegsalltag hatte die Situation der Frauen verändert. Notgedrungen eröffneten sich Handlungsräume, wie z.B. die Fabrikarbeit und die

²¹⁰ Wiener Kurier, 16. November 1946, S. 6.

²¹¹ Vgl. dazu: Lehnert, Geschichte der Mode, S. 43.

²¹² Vgl. dazu: Berger/Holler, Trümmerfrauen, S. 207-209.

Möglichkeit des Tragens von Männerhosen. Diese hatten Auswirkungen auf die persönlichen Wahrnehmungen der Frauen, brachten aber nur beschränkte, bis kaum vorhandene Änderungen in den gesellschaftlichen Wahrnehmungen mit sich. Wenn diese stattfanden, dann immer noch in Bezug auf die traditionellen Geschlechterzuschreibungen. Ersichtlich ist dies an der zitierten Auswahl der Berufe in den vorangegangenen Ausführungen. Alle bezogen sich auf ‚frauliche‘ Eigenschaften: Versorgung (Bsp. Hausangestellte) und Schönheit (Bsp. Mannequin und Frisörin). Die häuslichen Bereiche änderten sich vor, während und nach dem Krieg nicht. Haushalt und Versorgung der Kinder unterstanden noch immer und verstärkt dem weiblichen Teil der Familie. Hier ist kein Unterschied ersichtlich.

Die Gründe für die erwünschte Rückkehr zum ‚Frausein‘, besonders in der Mode deutlich, wurden bereits dargestellt und erklärt. Entscheidend ist hierbei, dass diese Rückkehr von beiden Geschlechtern ausging. Unverändert bei allen Betrachtungen bleibt die Verbindung zwischen Kindern, Versorgung und Frau. Wie in allen Zeiträumen zuvor kann es hier auch nicht die ‚Trümmerfrau‘ oder die ‚New-Look-Dame‘ geben.

5. Quellenanalyse

5.1. Methode

Wie bereits im 1. Kapitel erwähnt, ist die Verbreitung von Mode untrennbar mit Zeitschriften und den darin abgedruckten Bildern verbunden. Für eine Auseinandersetzung mit Kleidung und gesellschaftlichen Vorgängen ist folglich eine Bildinterpretation unumgänglich: „Die moderne medial vermittelte Kommunikation im öffentlichen Raum ist ohne Bilder nicht mehr denkbar.“²¹³

Als Herangehensweise wurde die Bildanalyse nach Erwin Panofsky gewählt, die in den kommenden Ausführungen kurz skizziert wird. Die Methode unterteilt sich in drei Ebenen: Der vorikonographischen, der ikonographischen und der ikonologischen Interpretation. Die vorikonographische Untersuchung beschreibt die Gegenstände, die auf dem Bild zu identifizieren sind. Hier liegt der Schwerpunkt auf einem rein deskriptiven Vorgang. Der/die BetrachterIn kann damit Interpretationsräume erhalten und sich nicht von Beginn an, durch bestimmte Muster, selbst einschränken. Beim nächsten Schritt, der ikonographischen Beschreibung, kommt es zu einer ersten Verknüpfung mit Vorstellungen und Zusammenhängen. Das eigene Wissen leitet hier das Analyseverfahren. Es soll versucht werden, die mögliche Geschichte, die das Bild vermittelt, in aller Vielfalt zu interpretieren. Eine Verbindung mit einem spezifischen Wissen entsteht in der letzten Ebene, der ikonologischen Interpretation. Die „eigentliche Bedeutung“²¹⁴ ist das Ziel dieses Vorgangs.²¹⁵ Das Hauptaugenmerk bei dieser Untersuchung liegt auf der beschreibenden Ebene, weil die dargestellten Bekleidungen und besonders die einzelnen Elemente, wie die Rocklänge, von Bedeutung sind. Da, wie auch Roland Barthes betont, eine Beschreibung von Mode ohne Text nicht möglich ist, werden die vorhandenen Formulierungen auch in die Überlegungen mit einfließen.²¹⁶ Dies geschieht vor allem in der letzten Ebene, um nicht bereits in der ikonographischen Analyse die Bedeutung vorwegzunehmen. Bei dieser wird immer von der Bildebene ausgegangen.

²¹³ Marotzki, Winfried/Stoetzer, Katja, Die Geschichte hinter den Bildern. Annäherung an eine Methode und Methodologie der Bildinterpretation in biographie- und bildungstheoretischer Absicht, in: Marotzki, Winfried/Niesyto, Horst, Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive, Wiesbaden 2006, S. 15-44, hier S. 15.

²¹⁴ Marotzki/Stoetzer, Geschichte hinter den Bildern, S. 26.

²¹⁵ Vgl. dazu: Marotzki/Stoetzer, Geschichte hinter den Bildern, S. 15-44.

²¹⁶ Anm.: Die Überlegungen dazu orientieren sich an: Stöckl, Helmut, Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild in massenmedialen Texten, Konzepte, Theorien, Analysemethoden, Berlin 2004.

5.2. Quellenkorpus

Am Beginn der Nachforschungen stand die Überlegung eine Zeitschrift zu finden, welche über den gesamten zu betrachtenden Zeitraum verlegt wurde. In einem ersten Schritt fiel die Wahl auf das *Wiener Magazin*. Nach einer ersten Untersuchung zeigte sich deutlich die Problematik der Zielgruppe, die in diesem Fall die männlichen Leser betraf und somit nicht den Zweck erfüllen konnte. Ein ähnliches Hindernis entwickelte sich bei der Frauenzeitschrift *Die Dame*. Diese Zeitschrift wurde ausschließlich für die höhere Schicht konzipiert. Bei einer weiteren Recherche bin ich auf Schnittmustervorlagen gestoßen, explizit auf zwei Exemplare: einerseits die *Wiener Modelle*, andererseits *Iris*. Auf Grund des Österreichbezugs fiel die endgültige Entscheidung auf das erstgenannte Magazin. Beim Zeitraum der 20er Jahre und der Nachkriegszeit traf die Wahl die Haushaltszeitschrift *Die kluge Hausfrau. Kundenzeitschrift der Reichsorganisation der Kaufleute Österreichs*. Diese nennt sich selbst „die Beraterin der Hausfrau“²¹⁷ und soll bei der Analyse den Bezug zu den Frauen aus der Mittelschicht herstellen. Haushaltsratgeber dienten als Vermittlungsglied zwischen Produzenten und Konsumentinnen, wie auch folgende Eigendefinition zeigt: „Sie will und soll den Hausfrauen Beraterin und Helferin sein, sie will aber auch das Sprachrohr der Kaufleute zu den Konsumenten sein.“²¹⁸ In jedem dieser, meist kostenlosen, Hefte befand sich eine Seite, welche sich mit der Mode auseinandersetzte. Im August 1938 erschien die Zeitschrift *Die Deutsche Frau. Die Zeitschrift für die nationalsozialistischen Frauen Österreichs* zum letzten Mal, um einen Monat später als *Ostmark-Beilage* in der *NS-Frauenwarte* wieder aufgelegt zu werden. Die Ziele blieben unverändert: „Eine klare weltanschauliche Ausrichtung zu vermitteln, wird ihre oberste Aufgabe sein. Gleichzeitig soll sie aber auch den Frauen der treue Ratgeber in allen Angelegenheiten bleiben, die die verschiedenen Arbeitsgebiete des weiblichen Schaffens ergeben.“²¹⁹

Die Zeitschrift *Wiener Modelle* erschien periodisch, vier Mal jährlich, ab dem Sommer 1932, im Verlag Bachwitz, Wien III, Löwengasse 27. Ab dem Sommer 1940 kam es zu einem Namenwechsel zu *Modelle aus Wien*. Ab diesem Zeitpunkt produzierte der Verlag diese Schnittvorlagen nur mehr halbjährlich. Zu den verlegten Magazinen zählen noch: *Die Wienerin*, *Actuel*, *Unsere Kleinen* und *Wiener Meisterschnitte*. Als Anhaltspunkt zu der Zeitschrift *Wiener Modelle* wurde bei der Recherche eine Verbindung zu der Zeitschrift *Die Deutsche Frau* bemerkt: „Besonders erwünscht dürfte unseren Leserinnen sein, daß [sic!] es uns gelungen ist,

²¹⁷ Die kluge Hausfrau. Die Kundenzeitschrift der Reichsorganisation der Kaufleute Österreichs, Heft 1, 1949, S. 3.

²¹⁸ ebd.

²¹⁹ Die Deutsche Frau. Die Zeitschrift für die nationalsozialistischen Frauen Österreichs, April 1938, Editorial.

der Zeitschrift die Wiener-Modelle samt dazugehörigem Schnittbogenmuster wieder zu sichern.“²²⁰ Es kann davon ausgegangen werden, dass hier eine Mode präsentiert wurde, die sich in die Vorstellungen des nationalsozialistischen Regimes einfügte. Für die Analyse wurde jeweils ein Beispiel aus den hochwertigeren Magazinen, in diesem Fall die Schnittmuster, und eine Darstellung aus den Haushaltsmagazinen herangezogen, um einen Vergleich zu ermöglichen. Für die Kriegsjahre zeigte es sich schwierig, eine entsprechende Quelle für die Alltagsgeschichte der Frauen zu finden. Die Auswahl reduzierte sich auf eine Abbildung in der Zeitschrift *Der Haushalt. Wirtschaftlicher Berater der Hausfrau* aus dem Jahr 1941.

²²⁰ Die Deutsche Frau. Die Zeitschrift für die nationalsozialistischen Frauen Österreichs, April 1938, Editorial.

5.3. Bildanalysen

5.3.1. Die weibliche Angestellte oder la Garçonne?

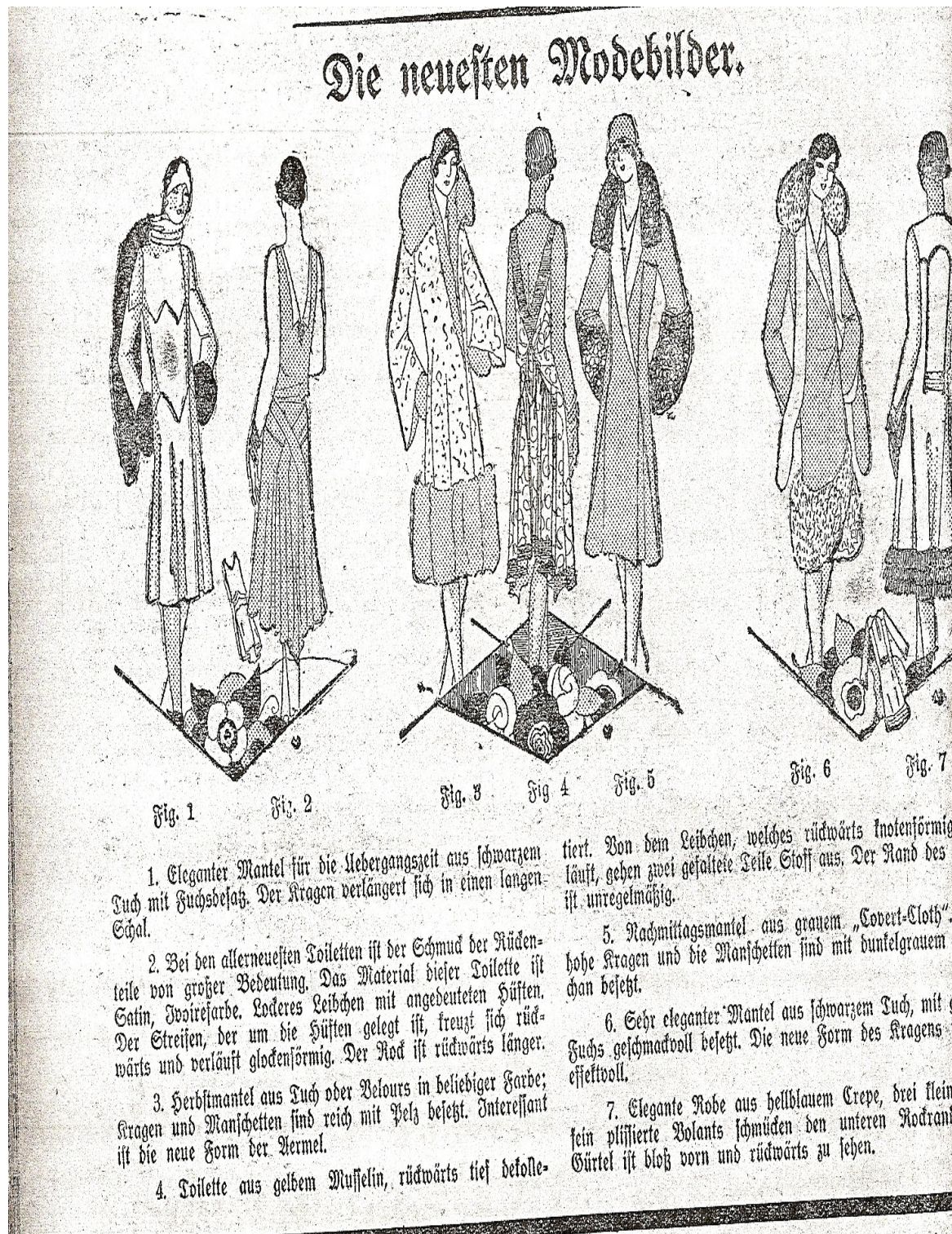


Abbildung A: Die kluge Hausfrau. Österreichische Familienzeitschrift, Folge 5, 1928, S. 4.

Vorikonographische Analyse:

Das betrachtete Bild befindet sich auf der linken Seite einer Zeitschrift. Optisch wird die Schwarz-Weiß-Darstellung von oben und unten durch einen Balken abgetrennt. Die Modelle und der dazugehörige Text füllen die Bildmitte aus. Am Anfang und am Ende stehen Werbeschriftzüge. Über der Darstellung befindet sich die Überschrift: „Die neuesten Modebilder.“. Darunter folgen sieben Modelle, die in zwei Zweier-Gruppen und einer Dreier-Gruppe aufgeteilt sind.

Bei der ersten Gruppe am rechten Blattrand handelt es sich um zwei Figuren. Die rechte Person dreht ihren Körper leicht in die Bildmitte. Unterstützt wird diese Drehung durch die Beinhaltung. Das rechte Bein ist nach vorne gerichtet, das linke leicht nach hinten gebeugt. Die Augen und der Mund wirken leicht geöffnet. Auf Grund der eng anliegenden Kopfbedeckung, die die Ohren verdeckt, sind die Haare nicht erkennbar. Auch der Hals wird von einem großen, in Falten gelegten, Schal komplett verdeckt, der hinten zusammengeknotet wird. Die Schalenden reichen bis zur Hüfte und erscheinen in einem dunkleren Ton. Sie trägt ein langärmeliges Kleid, das die Knie bedeckt. Ihre Hände verschwinden in den Seitentaschen der Bekleidung. Nur die großen Manschetten am Armabschluss zeigen sich dem/der BetrachterIn. Sie sind farblich vom Rest des Kleides abgesetzt. Schulter- und Brustbereich umgibt ein zackenförmiger Überwurf. Diese Zacken wiederholen sich in der Körpermitte, dadurch wirkt das Kleid wie ein Ensemble. Der geradlinige Schnitt wird erst ab der Hüfte, mit Hilfe von Falten, unterbrochen. Das Schuhwerk ist nicht sichtbar. Es verschwindet in einer Fläche, die durch eine spitzförmige Linie erzeugt wird. In der Spitze sind einzelnen Blumenblüten und Blätter platziert. Unter dieser Figur steht die Abkürzung „Fig. 1“.

Darauf folgt das nächste Modell, von dem der/die LeserIn nur die Rückenansicht sieht. Der Körper ist in diesem Fall zum Blattrand gedreht. Diese Drehung wird unterstützt von der Arm- und Beinhaltung. Ihr rechter Arm ist abgewinkelt und verschwindet ab dem Ellbogen vor dem Körper, das rechte Bein überkreuzt das linke. Das dunkle, kurz geschnittene Haar liegt eng am Kopf. Auf Grund der Drehung des Gesichts ist ein Ohrschmuck erkennbar. Auch am linken Arm trägt sie Armreifen. Das ärmellose Kleid fällt locker am Oberkörper herab und zeigt im Taillenbereich einen leichten Faltenwurf. Besonders auffällig ist der spitze Rückenausschnitt, der bis zur Brusthöhe reicht. Den Ausschnitt umgibt ein hellerer Kragen. Von der Taille verlaufen zwei Bänder, die sich in Brusthöhe kreuzen und in den Falten des unteren Bereichs des Kleides

verschwinden. Der Saum des Kleides ist vorne kürzer als hinten. Ihr Schuhwerk verschwindet ebenfalls in der Fläche. Gekennzeichnet wird die Figur mit der Abkürzung „Fig. 2“.

Links neben der Figur erscheint eine verkleinerte Vorderansicht eines ärmellosen, glockig geschnittenen Kleides. Dieses liegt weiter hinten in der Bildebene und zeigt nach links. In der Taillenmitte befindet sich ein zweireihiger Gürtel mit einer nach oben zeigenden Spitze. Das Kleidungsstück wirkt hinten länger als vorne.

In der Mitte präsentiert sich die nächste Figurengruppe. Erneut werden die drei Modelle auf einer Ebene platziert, die in der Form einer Raute gleicht. Die Spitze, die zu dem/der BetrachterIn zeigt, ist wieder mit Blumenblüten und -blättern ausgefüllt. Nur das mittlere Modell steht innerhalb der Ebene/Raute, die beiden anderen Figuren stehen außerhalb. Die rechte Person ist zur Bildmitte gerichtet. Ihr Kopf, auf dem sich eine eng anliegende Kopfbedeckung befindet, neigt sich leicht nach links unten. Von den dunklen kurzen Haaren sind nur der Haaransatz und die Haarspitzen zu erkennen, die knapp über die Ohren reichen. Sie trägt einen Mantel, dessen großer Kragen besonders hervorsticht. Der Schulterbereich wird von diesem völlig überdeckt. Kragen, Schalkragen, Armstulpen und die überdimensionale Bordüre am Abschluss bestehen aus einem identen, pelzartigen Material. Die Bordüre, die aus einzelnen, senkrecht verlaufenden Bahnen besteht, bedeckt einen großen Teil des Oberschenkels. Es handelt sich hier um ein extravagantes Modell, aus einem mit Ornamenten verzierten Stoff. Das schmal geschnittene Kleidungsstück besitzt keine sichtbare Knopfleiste, sondern wird nur an der linken Seite zusammengehalten. Ab der Taille erhält der Mantel, durch den Einsatz von Falten, eine leichte A-Linie. Auch die Ärmelenden sind glockenförmig geschnitten und reichen über die schmalen Armstulpen. Ihre Füße sieht man/frau nicht.

Von der zweiten Person dieser Gruppe ist nur die Rückenansicht erkennbar. Der Körper neigt sich leicht nach rechts. Die Bein- und die Körperhaltung unterstützen diesen Eindruck. Ihr linker Arm ist abgewinkelt, der rechte Arm liegt leicht am Körper auf. An dem rechten Arm befinden sich außerdem Armreifen. Zusätzlich steht das linke Bein vor dem rechten. Die dunklen, gewellten Haare reichen bis zu den Ohren. Eine Kette, die aus aneinandergereihten Kugeln besteht, schmückt den Hals. Bei diesem Modell ist der extravagante Rückenausschnitt auffallend. Schmale Träger enden in einem V-Ausschnitt, der fast bis zur Taille reicht. Zusätzlich erhält dieser eine Betonung durch die Verwendung eines einfarbigen Materials. Das restliche Kleid besteht aus einem hellen, mit Ornamenten verzierten Stoff. In der Körpermitte wird das Modell hinten zusammengefasst, dadurch erscheint es im Oberbereich schmaler. Ab den Hüften fällt es

glockig bis zu den Waden herab, wobei der vordere Teil des Kleides länger erscheint. Den Abschluss bildet eine dunkle Bordüre. Das Schuhwerk ist nicht erkennbar, da die Füße von den Blumen bedeckt werden.

Die letzte Figur dieser Gruppe wendet sich wieder dem/der BetrachterIn zu. Ihr Körper und ihr Kopf drehen sich zu dem mittleren Modell. Körper- und Beinhaltung sind spiegelverkehrt zu der ersten Person dieser Gruppe: Das linke Bein steht vor dem rechten, die Hände verschwinden in den Taschen des Mantels und der Kopf neigt sich leicht nach rechts unten. Von den dunklen Haaren sind nur die Spitzen erkennbar, da der Rest von einem Hut verdeckt wird. Bei dieser Bekleidung stechen vor allem der überdimensionale Kragen und die Armstulpen hervor. Der Kragen, der aus einem dunklen Stoff besteht, überdeckt die Schultern dieser Person. Dasselbe Material wiederholt sich in den großen Armstulpen, die den gesamten Unterarm umschließen. Ein spitzer, langgezogener Kragen gibt einen Blick auf die einfarbige Unterbekleidung mit V-Ausschnitt frei. Der leicht taillierte Mantel, der am Ende glockenförmig wird, reicht knapp bis unter die Knie des Modells. Für die Kopfbedeckung und das Bekleidungsstück kommt dasselbe Material zur Anwendung. Die Füße verschwinden erneut hinter der, durch die Raute erzeugten Fläche. Unterhalb jeder Figur stehen folgende Abkürzungen, beginnend mit links: „Fig. 3“, „Fig. 4“ und „Fig. 5“.

Darauf folgt die letzte Zweier-Gruppe dieser Bildkomposition. Auch sie steht in einer V-förmigen Fläche, die in der Spitze mit Blütenköpfen und Blättern ausgefüllt ist. Das rechte Modell blickt nach links unten, ihr Körper neigt sich ebenfalls nach links. Ihr linkes Bein stellt die Figur hinter ihr rechtes. Die Hände verschwinden in den Taschen des einfarbigen Mantels. Sie trägt gewelltes dunkles Haar, das eng am Kopf anliegt. Der wulstige Kragen der Bekleidung bedeckt knapp die Schultern. Durch das unterschiedliche, pelzähnliche Material, das sich auch in einer großen Bordüre am Abschluss wiederfindet, setzen sich diese Elemente optisch vom Rest des Mantels ab. An dem Kragen hängen zwei helle Bänder, die bis über die Hüfte reichen. Das schmal geschnittene Kleidungsstück besitzt keine sichtbare Knopfleiste, sondern wird nur an der Seite zusammenge rafft. Der langärmelige Mantel endet auf Höhe der Knie. Auch hier ist kein Schuhwerk erkennbar, da die Füße hinter den Blüten verschwinden. Auf den Blumenköpfen erscheint ein Kleidungsstück in verkleinerter Form. Es handelt sich hier um die Vorderansicht eines langärmeligen Kleides. Das Kleid verfügt über einen kleinen Kragen und einen langgezogenen Ausschnitt, der am Hals mit einem Knopf geschlossen wird. Im oberen Bereich befinden sich zwei Nähte, die von den Schultern bis zur Taille reichen. Darauf folgt ein Gürtel

mit einer Schnalle. Dieser Gürtel umschließt nicht den ganzen Körper, sondern wird von den Nähten begrenzt. Der gerade Schnitt des Kleidungsstückes wird erst am Ende glockenförmig. Eine mehrreihige Bordüre, die auch bei den Ärmeln zu sehen ist, bildet den Abschluss. Unter der Person erscheint die Abkürzung „Fig. 6“.

Links von dieser Darstellung befindet sich das nächste Modell. Von dieser Person erkennt man/frau nur die Rückansicht. Ihr Blick und ihr Körper richten sich nach links. Der linke Arm lehnt leicht am Körper, der rechte Arm ist nicht mehr ersichtlich. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Beinhaltung: Das rechte Bein steht überkreuzt vor dem linken. Diese Figur trägt dunkles, bei den Ohren gewelltes Haar. Am linken Ohr ist ein Ohrschmuck erkennbar. Sie trägt ein Kleid oder einen Mantel, der aus einem einfarbigen Stoff besteht. Ein auffälliges Detail ist der Stoffeinsatz im Rückenbereich. Der Einsatz, in Form eines Rundbogens, endet in der Taille mit einem dreireihigen Bündchen. In Höhe des Schulterblattes verlaufen auf beiden Seiten zwei horizontale Nähte. Ab der Hüfte wird der schmale Schnitt, durch die Verwendung von Falten, unterbrochen. Der Saum des Kleidungsstückes ist eine dreireihige, mit Fransen besetzte Bordüre. Dieselbe Bordüre kommt auch bei den Armabschlüssen zum Einsatz. Unterhalb dieser Figur steht die Abkürzung „Fig. 7“.

Ikonographische Analyse:

Bei der dargestellten Mode handelt es sich vermutlich um eine Präsentation für Frauen aus einer gehobenen Gesellschaftsschicht. Die eleganten Schnitte, die auffälligen Krägen und Armstulpen sowie die Verwendung von Pelzen lassen die These zu, dass es sich hier um keine alltagstaugliche Kleidung handelt. Auch die Verwendung von Accessoires, wie Armreifen, Ohrringe und Halsketten unterstützen diese Annahme. Ebenso spiegelt die Präsentation auf den Flächen, die mit Blüten ausgefüllt sind, den vornehmen Eindruck der Kleidung wider. Das Tragen von Mänteln und Pelz deutet auf eine kältere Jahreszeit hin. Eine weitere Gemeinsamkeit der Modelle ist der spezifische Haarschnitt. Alle sieben Frauen tragen einen Bubikopf. Eine Frisur, die für die 20er Jahre steht. Zusätzlich entsprechen auch die Schnitte der Kleidungsstücke dieser Zeitspanne. Die Modelle wirken nicht einengend, sondern fallen locker am Körper herab. Ihre Taillen erhalten durch die gerade Linie keine Betonung, die äußeren Geschlechtsmerkmale verschwinden. Auch die topfartigen Hüte zählen zu einem Spezifikum dieser Zeit. In allen Gruppierungen kommt ein Modell vor, das dem/der BetrachterIn die Rückenansicht präsentiert. Dadurch fällt das Augenmerk auf die extravaganten Details in diesem Bereich. Die zwei

verkleinerten Ansichten stehen, durch ihre Positionierung, in einer Beziehung zu den Modellen mit den Rückenansichten. Es handelt sich hier vermutlich um ein und dasselbe Kleidungsstück. Die beiden Betrachtungsweisen verhelfen dem/der BetrachterIn zu einem genaueren Bild. Ähnlich verhält es sich mit den Abkürzungen unterhalb jeder Figur. Diese bilden die Verknüpfungspunkte zu den darunterliegenden Texten. Auf Grund der enormen Ähnlichkeiten der Frauen in Haltung und Aussehen treten diese in den Hintergrund. Das Hauptaugenmerk liegt deutlich auf der Präsentation der Kleidung.

Ikonologische Analyse:

Die Überschrift „Die neuesten Modebilder.“ zeigt, dass hier Trends präsentiert werden. Um eine genaue Zeiteinordnung machen zu können, reicht es nicht nur den umliegenden Text mit einzubeziehen. In der Textstelle zur Figur 3 erhält man/frau einen Hinweis zur Jahreszeit: „Herbstmantel aus Tuch oder Velours in beliebiger Farbe; [...]“, eine Jahreszahl fehlt. Erst durch das Erscheinungsjahr der Haushaltszeitschrift kann festgehalten werden, dass es sich hier um eine Modepräsentation aus dem Herbst 1928 handelt. Wie bereits erwähnt sind die einzelnen Modelle durch Nummern mit dem Text verbunden. Bereits im ersten Textabschnitt zeigen sich deutliche Unterschiede zur bildlichen Darstellung. Die erste Figur trägt einen Mantel und nicht, wie angenommen, ein Kleid. Auch in der Farbe des Kleidungsstücks besteht eine deutliche Diskrepanz. Trotz einer hellen Darstellung im Bild ist der Mantel in der Beschreibung schwarz. Ohne diese zusätzlichen Informationen aus dem Text wäre dies für den/die BetrachterIn nicht ersichtlich. Die Erklärungen sind für das Verständnis des Schwarz-Weiß-Bildes notwendig.²²¹ Der ‚elegante‘ Eindruck der Modelle täuscht nicht. Dieses Adjektiv findet sich auch in den darunter stehenden Zeilen immer wieder: „1. Eleganter Mantel für die Übergangszeit [...]. 6. Sehr eleganter Mantel [...]. Elegante Robe aus hellblauem Crepe, [...]“. Hier stimmen die Signale des Bildes und die Beschreibungen überein. Da das Hauptaugenmerk auf der Bekleidung liegt, wird auch nur diese dargestellt. Details zu den Personen erhält der/die LeserIn nicht. Die Trends der späten 20er Jahre finden sich in den Modellen wieder. Der Schnitt ist schmal, betont aber nicht die Taille. Äußere Geschlechtsmerkmale werden nicht hervorgehoben. Vor allem die Rocklänge, knapp über oder bis zu den Knien, zeigt sich ab 1927. Auch die Verwendung von Falten steht für die ‚neue Frau‘, die eine gewisse Beinfreiheit benötigte. Ein weiterer Trend dieser Zeitspanne ist der Gürtel, der auch beim letzten Modell erkennbar ist. Als einziges Merkmal vom

²²¹ Vgl. dazu: Stöckl, Sprache, S. 30-31.

Typus der ‚Garçonne‘ lässt sich der Haarschnitt, der ‚Bubikopf‘, festhalten. Andere Zeichen der ‚Vermännlichung‘ gibt es bei dieser Präsentation nicht. Auch bei der Durchsicht von weiteren Materialien konnte kein Hinweis auf diesen Frauentyp gefunden werden.

5.3.2. Mutterkluft oder Arbeitskleidung



Abbildung B: Die Deutsche Frau. Die Zeitschrift für die nationalsozialistischen Frauen Österreichs, Juli 1938, S. 28.

Vorikonographische Analyse:

Das Bild erstreckt sich über die linke Blattseite einer Zeitschrift. Acht Figuren umgeben eine Textspalte. Es handelt sich um eine Schwarz-Weiß-Darstellung. Im Bildhintergrund, rechts neben dem Text befindet sich eine weibliche Figur, die an einem Stuhl lehnt. Der ganze Körper ist dem/der BetrachterIn nicht ersichtlich, ab dem Knie verschwindet der Körper von der Bildfläche. Ihr Kopf ist nach rechts geneigt, wobei die Körperhaltung nach links deutet. Mund und Augen wirken geschminkt. Die Blickrichtung zeigt nach unten. An der Lehne des Stuhls hält sich der rechte, leicht abgewinkelte Arm fest, während der linke Arm locker vom Körper fällt. Den Kopf umhüllt ein dunkles, bis knapp über den Ohren gehendes Haar. Im Oberbereich trägt sie eine körperbetonte Bluse mit kurzen, am Ende zulaufenden Ärmeln. Weiter kann man/frau Abnäher im Bereich der Schulter, der Brust und an der Seite erkennen. Die Bluse zeigt eine durchgehende Knopfleiste, die bis zum Hals geschlossen ist. Den Hals umgibt ein kurzer spitzer Kragen. Auch der Abschluss des Oberteils weist eine spitze Form auf. Der Bund des schmal geschnittenen Rockes ist auf Grund der überstehenden Bluse nicht sichtbar. Von der Farbwahl sieht er dunkler als die Bluse aus. Es wirkt, als ob die Person ihr rechtes Bein leicht anwinkelt. Links neben der Figur erscheint eine Rückenansicht einer Frau, die ebenfalls Rock und Bluse trägt. Auch hier fallen die Abnäher am Rücken ins Auge. Die Armhaltung ist ähnlich der großen Darstellung, der rechte Arm ist abgewinkelt und der linke Arm liegt am Körper. Unterhalb der Figur steht folgende Nummer: „DFK 1507“.

Die nächste Person im Bildhintergrund, direkt links neben dem Text, zeigt die breiteste Beinhaltung. Eine Identifizierung der Geschlechtszugehörigkeit ist, nach einer ersten Betrachtung, nicht möglich. Jene Person trägt einen kurzen Haarschnitt, der die Ohren freilegt. Auch hier zeigen sich Ähnlichkeiten zu den Blusen im Bildvordergrund und in der Bildmitte. Das Oberteil besitzt lange Ärmel und einen spitzen Kragen, der von abgesteppten Nähten umgeben ist. Am linken Arm, der locker neben dem Körper herabhängt, befindet sich ein Abzeichen aus drei Streifen, zwei helle am Rand und ein dunkler in der Mitte. Die rechte Hand steckt in der Hosentasche. An der Schulter erscheinen auf beiden Seiten Verzierungen. Einsätze und Faltenbildungen fehlen bei diesem Modell. Die Brusttaschen zeigen in der Mitte zwei Nähte, auch diese sind bei der anderen Bluse oder dem anderen Hemd nicht erkennbar. Bei dem Tuch, das den Hals umgibt, wurde der Mittelteil dunkler gehalten. Quer über die Brust verläuft ein Riemen. Dieser Riemen hakt in einem Gürtel ein, der die Taille umgibt. Auf der Gürtelschnalle steht ein undefinierbares Zeichen. Anstatt des Rockes zeigt sich als Unterteil eine kurze Hose mit

Faltenschlag. Jene Hose reicht bis über das Knie. Um die Waden zu verdecken, trägt die Person helle Kniestrümpfe. Das Schuhmodell ist ein einfacher Schlüpfschuh. Links oberhalb des Kopfes kann man/frau folgende Zahl lesen: „1111“.

Die letzte Figur im Bildhintergrund ist, im Verhältnis zu den anderen Modellen, die kleinste Darstellung. Auch hier lässt sich keine eindeutige Geschlechtszugehörigkeit feststellen. Sowohl Körper als auch Kopf drehen sich nach rechts. Auf den kurzen hellen Haaren sitzt eine schiffchenartige Mütze. Von den Gesichtszügen wirkt die Person jünger als die restlichen Figuren. Der Kragen ist nicht spitz, sondern längs gezogen und reicht bis zu den Ansätzen der langen Ärmel. Beide Arme stützen sich in der Taille ab. Die Bündchen erhalten eine Verzierung durch abgesteppte Nähte. Auf diesem Oberteil sitzen zwei Brusttaschen, die ident mit dem vorgängigen Modell sind. Durch das Weglassen des Tuches ist eine Knopfleiste zu sehen, die im Oberbereich durch ein querliegendes Band abgeschlossen wird. Das Oberteil wird nach innen getragen, dadurch erscheint ein Gürtel mit einem Zeichen auf der Schnalle. Auch hier verläuft ein Riemen von der rechten Schulter zum linken Teil des Gürtels. Im unteren Bereich kann man/frau nicht erkennen, ob es sich um eine kurze Hose oder einen kurzen Rock handelt. Die Beine sind ebenfalls von hellen Kniestrümpfen umhüllt. Einen deutlich höheren Schnitt zeigen die Schnürschuhe, die bis über den Knöchel reichen und einen Umschlag aufweisen. Links neben dem linken Schuh sind drei untereinander stehende Zahlenkombinationen ersichtlich: „1117“, „1116“ und „1112“.

In der Bildmitte, unterhalb des ersten Modells, befindet sich die nächste Frauenfigur, die ein Ganzkörperbild darstellt. Ihr Kopf neigt sich nach rechts, der Körper in die Richtung des Betrachters/der Betrachterin. Die vermutlich langen und hellen Haare sind im Nacken zu einer Rolle gelegt. Der Blumenkranz am Haupt hält die Haare nach hinten. Augen und Mund werden betont. Das schlichte Kleid besitzt einen kleinen runden Ausschnitt und einen, in der Taille angesetzten Rock, der glockig bis zur Wade reicht. Die Form wird durch den Einsatz in der Mitte erzielt. Jenes Design wiederholt sich bei den kurzen Ärmeln des Kleides, die die Oberarme locker umspielen. Unterstützung findet der rechte abgewinkelte Arm bei einer, durch Schattierungen skizzierten Fläche. Die linke Hand stützt sich seitlich an der Körpermitte. Das Schuhwerk zeigt sich schlicht und in einer geschlossenen Form. Nur ein Riemchen umgibt den Rist des Fußes.

In der Bildmitte steht links neben der Textspalte eine weitere weibliche Person. Die Gesichtszüge wirken deutlich runder im Vergleich zu den anderen Modellen. Der Kopf blickt nach links zum Rand des Blattes, der Körper hingegen zeigt zur Mitte. Ihre langen Haare sind zu

zwei Zöpfen geflochten, die bis über die Schulter reichen. Bei der Bluse handelt es sich um ein sehr ähnliches Modell wie bei der Figur am rechten äußeren Bildvordergrund. Auch hier werden die langen Ärmel von einem Bündchen geschlossen. Brustaschen, spitzförmiger Kragen und Tuch sind ebenfalls vorhanden. Die Trageweise des Halstuches präsentiert sich ident. Unterschiede bemerkt der/die BetrachterIn in der Länge und der Gestaltung des Rockes. Dieser reicht nur bis zu den Knien. Der Bund ist nicht einsehbar. Ihre Hände verschwinden in den Rocktaschen, daher sind keine Klappen ersichtlich. Sie ist die einzige Person, die den Mund leicht geöffnet hat und ein Lächeln andeutet. Das Schuhwerk ist wieder das gleiche Modell wie bei der anderen Figur, ein einfacher Schnürschuh. Unterhalb dieser Figur erscheinen zwei Nummern: „B24232“ und „R24233“.

Ganz rechts im Bildvordergrund ist die nächste Frauenfigur abgebildet. Ihr Gesicht wendet sich stark nach links, sodass nur eine Gesichtshälfte ersichtlich ist. Auch die Körperhaltung neigt nach links, das linke Bein betont dies. Man/frau erkennt einen kurzen Haarschnitt, der bis knapp über die Ohren reicht. Das blonde Haar ist streng aus dem Gesicht gekämmt mit einer leichten Welle im Nackenbereich. Sie trägt eine schlichte langärmelige Bluse mit Bündchen am Ende. Der kurze Ausschnitt ist von einem zweiteiligen Kragen, in spitzer Form, umgeben. Eine Knopfleiste kann nicht erkannt werden, da sich ein dunkles Tuch davor befindet. Um den Tuchknoten erscheint ein hellerer Bereich. Auf Brusthöhe sind zwei identische Brusttaschen mit zwei Knöpfen, jeweils links und rechts vom Tuch, angebracht. Diese umgibt eine abgesteppte Naht. Im Schulterbereich besitzt die Bluse Einsätze, die eine Faltenbildung erzeugen. Der Bund des Rockes ist sichtbar, da die Bluse nach innen getragen wird. Der Rock zeichnet sich durch einen geraden Schnitt, der am Ende leicht glockig fällt, aus. Vom Farbton erscheint er dunkler als das Oberteil, das Material scheint ein diagonales Muster zu besitzen. Zwei seitliche Taschen am Rock, die mit Knöpfen besetzt sind, bieten Platz für die Hände. Eine abgesteppte Naht in der Mitte endet in einer Falte, die mehr Beinfreiheit erlaubt. Einfache Schnürschuhe komplettieren das Bild. Links, neben dem linken Bein, stehen zwei Nummern: „B24230“ und „R24231“.

Im Bildvordergrund befindet sich, zwischen der eben erwähnten und der nächsten Figur, eine kleine Zeichnung. Diese stellt die Rückenansicht einer Frau dar. Zu erkennen ist ein langes Kleid mit kurzen Ärmeln und einem glockenförmigen Rock. Aus dieser Perspektive sind nur die angewinkelten Oberarme, die geschlossene Beinhaltung und ein Kurzhaarschnitt ersichtlich. In einem größeren Abstand tritt die nächste Frauenfigur ins Blickfeld. Auch hier verschwindet ein Bereich des Körpers in der Bildfläche. Der Teil, der sichtbar ist, neigt sich leicht nach rechts. Ihr

Kopf folgt der Richtung. Die dunklen Haare schmiegen sich in Locken gelegt an diesen. Eine Hälfte der Frisur wird durch eine Kopfbedeckung verdeckt, die schräg platziert Position findet. Der rechte Arm hängt seitlich vom Körper ab, der linke Arm zeigt sich abgewinkelt. Die linke Hand ist leicht geschlossen. Augen und Mund sind geschlossen, wobei beide betont erscheinen. Ihren Oberkörper umschließt eine langärmelige Jacke. Neben dem spitzförmigen Kragen, der durchgehenden Knopfleiste, den aufgesetzten Brust- und Jackentaschen in zweifacher Ausführung, ist auch der spitze Abschluss von einer abgesteppten Naht umgeben. Am linken Oberarm ist ein Abzeichen ersichtlich. Die Enden der Ärmel zielt auf beiden Seiten ein Band, das nicht den ganzen Bereich umschließt. Sowohl die Brusttaschen als auch die Jackentaschen besitzen Klappen, die mit einem Knopf verschließbar sind. Vom Schulterbereich bis zu den Brusttaschen verläuft auf beiden Seiten eine Naht. Der kleine Ausschnitt lässt auf ein weißes Hemd oder eine weiße Bluse mit Krawatte oder Tuch blicken. Eine genauere Identifizierung ist nicht möglich. Der Bund des Rockes wird von der Jacke überdeckt. Jener Teil, der erkennbar ist, offenbart einen einfachen Schnitt mit einer durchgehenden Naht in der Mitte. Zusätzlich sind zwei Seitentaschen angebracht, jeweils links und rechts, mit verschließbaren Klappen. Die Nummer „V24234“ befindet sich rechts neben der Figur.

Im Bildervordergrund, am äußersten linken Rand, steht erneut ein weibliches Modell. Der Körper vermittelt den Eindruck einer Rechtsdrehung, ausgehend von der Hüfte. Im Unterschied zum Kopf, der in die entgegengesetzte Richtung blickt. Das, durch einen Mittelscheitel getrennte Haar reicht bis knapp über die Ohren und rahmt mit gelockten Spitzen das Gesicht ein. Nicht nur die Lippen und Augen scheinen betont, sondern auch die Wangenknochen. Sie trägt ein Kleid oder ein zweiteiliges Ensemble, bestehend aus einem geschnürtem Oberteil und einem glockig geschnittenen Rock mit Einsatz. Auf Grund des Schnittes wirkt die Taille betont. Unterhalb des Mieders tritt eine helle Bluse mit weiten Ärmeln und rundem Ausschnitt hervor. Die ballonartige Form wird durch enge Bündchen am Abschluss gebildet. Beide Arme sind in der Taille abgestützt. Beim Schuhwerk zeigt sich ein einfaches geschlossenes Modell mit Riemchen.

Ikonographische Analyse:

Eine strenge Anordnung ist in diesem Bild nicht zu erkennen. Auffällig sind die zwei Figuren in der linken oberen Bildhälfte. Bei einer ersten Betrachtung kann keine Geschlechterrolle festgemacht werden. Die zwei Personen gleichen sich durch die Gestaltung der Brusttaschen, durch den Riemen, den Gürtel und die Kniestrümpfe. Bei der Figur, die dem Text näher steht,

handelt es sich beim Unterteil eindeutig um eine Hose, da die Trennung im Schrittbereich ersichtlich ist. Dieser Hinweis fehlt bei der linken Person. Die Gesichtszüge sind bei allen dargestellten Figuren ähnlich, damit könnte es sich um Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts handeln. Allerdings kann auf Grund der Anordnung der Knöpfe eine andere Vermutung angestellt werden. Die Knopflöcher befinden sich auf der linken Seite, die Knöpfe auf der rechten Seite. Eine typisch männliche Trageweise. Im Vergleich dazu trägt die Frau im Bildvordergrund die Jackenknöpfe auf der linken Seite und die Knopflochleiste auf der rechten Seite. In weiterer Folge ist bei der äußersten linken Darstellung ein Faltenwurf in der Mitte zu erkennen, der darauf deutet, dass der Stoff in der Mitte getrennt wird. Es handelt sich auch hier um eine Hose. Auch der Oberbereich kann auf Grund des Schnittes der Schultern als Hemd identifiziert werden. Die Personen im linken oberen Bildhintergrund sind dementsprechend männlich. Ein weiterer Zusammenhang ergibt sich aus der Ähnlichkeit der Bekleidung zwischen drei Subjekten: der rechten und der mittleren Figur im Bildvordergrund sowie der Frau in der Bildmitte, links neben dem Text. Bei der äußersten rechten Person und der Figur auf der linken Seite weist die Bekleidung idente Züge auf. Vor allem bei den Oberteilen und beim Schuhwerk dürfte es sich um die gleichen Modelle handeln. Als einzigen erkennbaren Unterschied besitzt die Bluse der linken Frau eine Knopfleiste. Weitere Differenzierungsmerkmale bietet der Rock. Links fehlt ein abgeschlossener Bund und auch die Länge ist deutlich kürzer. Die Rocktaschen sind auch das Verbindungselement zur Figur in der Mitte. Anhand der Brusttaschen lässt sich eine Verknüpfung dieser Modelle zu den männlichen Personen im Bildhintergrund herstellen. Zusätzlich trägt die mittlere Figur im Bildhintergrund und die mittlere Figur im Bildvordergrund auf dem linken Arm ein Abzeichen, das die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe, eine Uniformierung, signalisieren könnte. Ähnliches gilt auch für die bestimmte Trageweise der Halstücher und die Zeichen auf den Gürtelschnallen der männlichen Figuren. Alle Modelle zeigen dieses Accessoire, in leicht abgeänderter Form. Auch die Frau rechts neben dem Text in der Bildmitte und die weibliche Person am äußersten linken Bildrand besitzen gleiche Bekleidungselemente. Hier sind es vor allem das Schuhwerk und die Form des Rockes, die sich optisch gleichen. Das linke Modell besitzt auf Grund des niedrigerartigen Oberteils und des glockenförmigen Rockes Züge einer Trachtenkleidung. Auffällig ist, dass alle Personen sich in irgendeiner Form dem Text zuwenden, ob mit dem Körper oder mit der Kopfhaltung.

Ikonologische Analyse:

Die Überschrift dieser Seite lautet: „Dienstkleidung der Hitlerjugend“. Folglich kann festgehalten werden, dass es sich um eine Darstellung unter dem nationalsozialistischen Regime handelt, genauer gesagt um Uniformen. Daraus ergibt sich die Ähnlichkeit der unterschiedlichen Figuren. Interessant bei diesem Bild ist die Gleichartigkeit in den Gesichtszügen der Personen. In den Organisationen, wie dem BDM und der NS-Frauenschaft, stand die Masse im Vordergrund und nicht das Individuum. Dies spiegelt sich ebenso im Aussehen wider. Auch die klare Geschlechtertrennung ist hier nicht ersichtlich. Alle Personen auf dem Bild sehen sich ähnlich, Mann wie auch Frau. Wenn die Einheit des Volkes benötigt wird, ist eine eindeutige Zuschreibung nicht förderlich. Das Phänomen der Uniformierung, die Kunst das Individuum auszulöschen, findet sich in der optischen Umsetzung wieder. Der in der Mitte platzierte Text gibt genaue Informationen zu den dargestellten Modellen. Jedes einzelne Bekleidungsstück ist durch eine Nummer mit dem Text verbunden. Dieser enthält exakte Angaben, welche Position diese Uniform vermittelt und welche Kriterien sie erfüllen muss: „DFK 1570. Die Dienstbluse der Jugendgruppe der NS-Frauenschaft des Deutschen Frauenwerks hat durchgehenden vorderen Knopfverschluß [sic!] und Passenärmel, die am unteren Rand durch Falten eingeeengt sind. Erforderlich: etwa 1, 90m Stoff, 80cm breit oder 1,10m Stoff, 1,30m breit. Breyer-Schnitte sind für 88cm und 96cm Oberweite erhältlich.“ Durch diese Angaben bekommt der/die LeserIn genaue Vorstellungen, wie viel Stoff er/sie für dieses Kleidungsstück benötigt. Beim letzten Absatz erhält man/frau noch zusätzliche Informationen über die entstehenden Kosten: „Die Schnitte sind, wenn nicht anders vermerkt, zum Sondervorzugspreis von je 30 Pfg. erhältlich.“ Aus der Beschreibung zum Volkstanzkleid des BDM kann auch ein/e unwissende/r LeserIn herausfinden, welches Alter diese Zielgruppe hat: „Beyer-Schnitte für 10, 12 und 14 Jahre [...] erhältlich.“ Die Sprache ist kurz und knapp, beschreibende Adjektive fehlen. Dies ist auch, auf Grund der Verwendungsart der Kleidung, nicht notwendig. Uniformen sind zweckgebunden und müssen keine Eleganz oder Sportlichkeit vermitteln. Selbst bei der Fest- und Tanzkleidung fehlen entsprechende Attribute. Modische Details sind nicht von Bedeutung. Das Kleid: „K24237. Das BDM-Volkstanzkleid besteht aus rohfarbenem Nessel oder aus Kunstseide und einem farbigem Mieder.“, besitzt eindeutige Trachtelemente. Die von den Nationalsozialisten versuchte Verbindung zwischen der städtischen und der ländlichen Bevölkerung präsentiert sich hier. Jene weibliche Person besitzt auch die weichsten Gesichtszüge. Sie darf Frau sein. Das Mieder betont die äußeren Geschlechtsmerkmale, die bei der Uniformierung verschwinden. Sowohl bei der

Figur „B 24230“ als auch bei dem Modell „V 24234“ erhält der Oberkörper durch die Schnittführung keine Betonung. In der Kombination aus der Dienstkleidung und der festlichen Kleidung spiegelt sich das differierende Frauenbild im Nationalsozialismus. Einerseits die Arbeitskraft und andererseits die Mutter, als ‚Erhalterin‘ des deutschen Volkes. Selbst die für die Uniform typischen Brusttaschen, die zur Vergrößerung dieses Bereiches führen sollen, betonen nicht die weibliche Brust. Die Figuren erscheinen ‚brustlos‘. Diese Feststellung bezieht sich vor allem auf die Figuren im Bildvordergrund. Alle jene Modelle weist der Text als zum BDM zugehörig aus: „B24230 BDM.-Bluse und Halstuch, V24234 Weste und Mütze für BDM und K 24237 BDM.-Volkstanzkleid.“ Sie stehen repräsentativ für die junge Frauengeneration im Nationalsozialismus. Der Zusammenhang zwischen Masse und Uniformität ist hier eindeutig gegeben.



Abbildung C: Wiener Modelle, Jg. 5, Sommer 1936, S. 33.

Vorikonographische Analyse:

Das Bild befindet sich auf der rechten Seite eines Magazins und zeigt eine Schwarz-Weiß-Darstellung. Im Bildvordergrund erscheinen drei Spalten, bestehend aus jeweils fünf Dreizeilern. Oberhalb, getrennt durch einen schwarzen, nicht durchgehenden Balken, präsentieren sich drei Damenfiguren. Zwei der Modelle stehen in der rechten Bildhälfte, eine Einzelperson hält sich am linken Blattrand auf. Die Dame am äußersten rechten Rand dreht ihren Körper in Richtung des Betrachters/der Betrachterin. Ihr Kopf dreht sich zur nächststehenden Person nach links und ist, zu einem großen Teil, von einer Mütze bedeckt. Diese Mütze liegt im Stirnbereich eng an und fällt dann locker nach hinten bzw. zur Seite. Die herunterhängende Quaste unterstützt die Fallbewegung. Das rechte Ohr verhüllt ein kurzes gelocktes Haar. Am Oberkörper trägt sie eine Jacke aus kariertem Stoff, die bis zur Hüfte reicht. Der Halsausschnitt wird von einer großen dunklen Masche verborgen, die vermutlich zu einer Bluse gehört. Nur ein Teil des großen Kragens ist ersichtlich. Eine breite Knopfleiste verschließt die Jacke. In der Taillenmitte befindet sich ein dunkler Gürtel. Ab der Höhe des Gürtels erscheinen große Jackentaschen mit einer spitzförmigen Klappe. Die Frau trägt dazu einen einfarbigen Rock, der an den Hüften schmaler geschnitten ist und am Ende leicht glockig ausfällt. Ab der Mitte der Wade sind die Beine erkennbar. Zweifarbige, mit einem hohen Absatz versehene Pumps schmücken die Füße. Ihre linke Hand steckt in der Jackentasche. Auffällig dabei ist der dunkle Handschuh mit einem übergroßen Abschluss, der deutlich über das Handgelenk reicht. Den linken Handschuh hält die Figur in der herunterhängenden Hand. Rechts neben dem Modell erscheint die Zahl „152“.

An diesem Arm schließt die nächste Figur an. Auch sie trägt ein zweiteiliges Ensemble aus hellerem Stoff. Ihr Körper zeigt leicht nach links. Unterstützt wird dieser Eindruck von dem ebenfalls nach links deutenden Fuß. Der Kopf hingegen deutet nach rechts, in Richtung der zuvor beschriebenen Figur. Auf ihrem leicht gewellten Haar sitzt ein kleiner Hut mit einer schmalen spitzförmigen Schärpe. Die Länge der Jacke ist ident mit der der Vorgängerin. Dieses Mal erscheint der spitze zweiteilige Kragen, auf dessen rechter Seite eine blumenförmige Brosche sitzt. Unterhalb der Jacke kommt ein Teil der Bluse zum Vorschein. Die Bluse ist hochgeschlossen mit einem kleinen spitzen Kragen, der von einer Krawatte umschlossen ist. Zwei spitzförmige Stoffeinsätze in der Jacke reichen von den Schultern bis knapp nach der Taillenmitte. Das auffälligste Detail bei diesem Modell ist erneut im Armbereich zu finden. Extra aufgesetzte Armstulpen bedecken fast völlig den Unterarm. Zusätzlich verziern fünf Manschettenknöpfe und ein Stoffeinsatz diesen Bereich. In der Mitte des Körpers umhüllt ein

Gürtel mit Schnalle den Körper. Die Form der Einsätze in den Armstulpen finden sich im Rock wieder. Auch hier verläuft der Rock von einem engen Schnitt im Hüftbereich in eine weitere Form am Ende hin. Der rechte, leicht abgewinkelte Arm lehnt am vorderen Hüftbereich. Im Unterschied zum linken Arm, der in abgewinkelter Form hinter dem Körper verschwindet. Hohe Absätze zeichnen ihr Schuhwerk aus. Die gerade Fußhaltung ermöglicht einen breiten Stand. Erneut ist auch hier eine Zahl zu lesen „153“.

Links neben dieser Figur erscheinen fünf verkleinerte Darstellungen, zwei Rückenansichten und in der Mitte eine Vorderansicht von Kleidern. Die Länge des Rockes ist bei allen Darstellungen ident. Unterschiede treten nur bei der Oberbekleidung auf, in der Länge, der Form und der Farbwahl. Die Vorderansicht zeigt einen doppelreihigen Blazer mit Schulterklappen, weitem Kragen und zwei Jackentaschen. Unter jeder Darstellung steht eine Nummer in folgender Reihenfolge, von rechts nach links: „152“, „153“, „154“, „155“ und „156“. Die erste Rückenansicht und die letzte besitzen unterhalb einen dunklen Balken.

Am äußersten linken Bildrand zeigt sich die letzte Figur vom Bildvordergrund. Ihr Körper deutet in die Bildmitte, der Kopf ist nach rechts geneigt. Auch sie hat leicht gewelltes kurzes Haar, das durch einen Hut bedeckt wird. In diesem Fall besitzt der Hut ein auffälliges Accessoire: eine Feder. Die rechte, leicht abgewinkelte Hand, lehnt am vorderen Hüftbereich. Auch diese Frau trägt ein Ensemble, bestehend aus einer Jacke und einem Rock. Das Material ist einfarbig und mit Punkten versetzt. Hier wird das Oberteil nicht durch eine senkrechte Knopfleiste geschlossen, sondern mit Hilfe von zwei Reihen waagrecht angeordneter Knöpfe, die mit einem Band verbunden werden. Der spitzförmige zweiteilige Kragen wirkt breiter als der bei den Vorgängermodellen. Ob es sich hier um eine Bluse oder einfach nur um ein Tuch unterhalb der Jacke handelt, lässt sich nicht sagen. Das Oberteil ist durch den Schnitt stark tailliert. Ein Gürtel ist nicht vorhanden. Anstatt einer Brusttasche sitzt eine Verzierung am linken oberen Brustbereich. Diese Verzierung wiederholt sich im unteren, in Falten geschnittenen Bereich des Rockes, der sonst eng wirkt. Ein weiteres ungewöhnliches Accessoire sind die hellen Handschuhe mit eingefassten zackigen Rändern. In der rechten Hand hält die Figur eine Handtasche, die sie leicht vom Körper weg streckt. Der linke abgewinkelte Arm wird durch den Körper verdeckt. Auch hier gibt es eine Nummer: „156“.

Im Bildhintergrund, genau oberhalb der kleineren Ansichten, befindet sich ein Balken mit zwei darauf stehenden Figuren. Die rechte Figur präsentiert ihre Rückenansicht. Auf Grund des einheitlichen Stoffes im diagonalen Design ist es nicht eindeutig identifizierbar, ob es sich um ein

einteiliges Kleid oder ein Ensemble handelt. Vor allem die zwei durchgehenden Nähte, vom Schulterbereich bis zur Hälfte der Waden, erwecken einen einteiligen Eindruck. Der linke Fuß ist leicht nach hinten versetzt, so dass ein Blick auf die Jackentasche möglich ist. Auf Grund der starken Beugung berührt der linke Unterarm den linken Oberarm. Ihre rechte Hand, in der sie eine Tasche trägt, stützt sich an der Taille ab. Auch dieses Modell trägt hohe Schuhe, in geschlossener Form. Die Nummer erscheint, in diesem Fall, an ihrer rechten Seite: „154“. Durch die Blickrichtung auf den Boden sieht man/frau auf die kurzen, leicht gewellten Haare und den Hut.

Links daneben erscheint die letzte Figur der Bildkomposition. Anhand der unterschiedlichen Farbgestaltung lässt sich auch hier ein Kostüm erkennen. Dieses besteht aus einer dunklen einfarbigen Jacke und einem helleren, mit Längsstreifen verzierten Rock. Als einzige Verzierung am Blazer befindet sich, am rechten Kragen, eine Brosche. Sonst ist das Oberteil sehr einfach geschnitten: spitzförmiger Kragen, durchgehende Knopfleiste, runder Abschluss und leichte Taillierung in der Mitte. Das Besondere am diesem Modell ist der hohe Kragen der Bluse, unterhalb der Jacke. Dieser wird durch ein Band, das den Hals umgibt, gerafft. Kein Unterscheid zeigt sich bei der Schnittführung und der Länge des Rockes. Zwei Nähte durchziehen die Gesamtlänge des Kleidungsstückes. Sowohl der Kopf als auch die gesamte Körperhaltung zeigen in die Bildmitte. Der linke Fuß deutet ebenfalls in diese Richtung, unterstützt von dem linken Arm, der sich auf der Rückseite befindet und die Hüfte leicht nach vorne schiebt. Im Gegensatz dazu liegt der rechte Arm am Körper an. Auf dieser Seite hält die Figur ebenfalls eine Handtasche, ohne Tragriemen. Die zwei Handtaschenmodelle der Figuren auf der linken Seite zeigen sich nahezu ident. Auch das Schuhmodell weist keine Änderung zu den Vorgängern auf. Wie bei allen Personen ist auch hier eine Nummer erkennbar, unterhalb ihres rechten Fußes: „155“. Bei allen Figuren scheinen die Augen und Lippen betont. Unter der Abbildung befindet sich ein dreispaltiger Text.

Ikonographische Analyse:

Vom Gesamteindruck gesehen, kann es sich um keine Gebrauchsmode handeln. Die Handschuhe, die Form des Schuhwerks und die Handtaschen lassen auf eine höhere Gesellschaftsschicht schließen. Mit diesen Accessoires ist es unmöglich, körperliche Arbeit zu verrichten. Vor allem das zweite Modell im linken Bereich des Bildvordergrunds vermittelt ein ‚strenges‘ Bild. Im Besonderen die Schnittführung des Oberteils zeigt eine Verbindung zu einem männlichen

Uniformierungsstil. Der Kragen und die auffälligen Armstulpen zeigen sich bei einer militärischen Bekleidung ähnlich. Zusätzlich deuten auch der Kragen der Bluse und die Krawatte auf diesen Zusammenhang hin. Ähnliches gilt für die Vorderansicht bei den kleineren Darstellungen. Assoziationen mit einer Uniform ergeben sich aus den Schulterklappen und den Jackentaschen. Eine ‚männliche‘ Note erzeugt der zweireihige Blazer, eine Anordnung, die bevorzugt in der Männermode zu finden ist. Eine genaue Einordnung in eine Jahreszeit ist nicht möglich. Vermutlich zeigt die Abbildung eine Bekleidung aus einer kälteren Jahreszeit, wobei das Schuhwerk und die knappe Kopfbedeckung keine wärmende Funktion aufweisen. Besonders die Figur am äußersten linken Bildrand zeigt sich modisch interessiert. Die auffällige Kopfbedeckung, Schleife und besondere Handschuhe verleihen ihr eine extravagante Note. Nicht jede Frau trägt diese Kleidung. Es handelt sich folglich um eine Darstellung für modisch-interessierte Frauen einer höheren Gesellschaftsschicht. Der nachstehende Text überliefert die genauen Beschreibungen zu den Kleidungsstücken. Die Ausführung in drei Sprachen, Französisch, Englisch und Deutsch, zeigt den Veröffentlichungskreis dieses Magazins.

Ikonologische Analyse:

Das Bild entstammt einem Schnittmustermagazin aus dem Jahr 1936. Zusätzlich erhält der/die BetrachterIn die Information, dass es sich um einen Trend für den Sommer handelt. Die angeführten Nummern bilden die Verknüpfungspunkte zu den darunterliegenden Zeilen. Der Textsorte entsprechend, fallen die Beschreibungen sehr knapp aus. In diesem Fall werden hauptsächlich die speziellen Schnittformen und das verwendete Material angeführt. Eine bestimmte Farbwahl ist nicht von Bedeutung. Die Beschreibungen geben nur an, ob es sich um einen dunklen oder hellen Stoff handelt: „152 Einreihige Jerseyjacke mit reversartigem Kragen, quer eingeschnittenen Taschen. Ledergürtel, Schmetterlingsschleife und Rock aus dunklem Krepp.“ Diese kurze Darstellung setzt voraus, dass der/die BetrachterIn mit der Materie vertraut ist. Von allen Modellen gibt es sowohl eine Rücken- als auch eine Vorderansicht, um den NäherInnen ein komplettes Bild zu ermöglichen. Da diese Zeitschrift ‚Wiener Modelle‘ präsentiert, Österreich allerdings erst 1938 an Deutschland angeschlossen wurde, ist die Affinität zur Uniform umso interessanter. Erste Anzeichen zu dem Trend der Uniformierung sind folglich bereits ab der Mitte der 30er Jahre zu erkennen. Eine gewisse Beeinflussung von den großen Modestädten, wie Berlin und Paris, sind nicht von der Hand zu weisen. Dies bedeutet auch, dass auch in Wien bereits ein modischer Einfluss von Uniformen bemerkbar ist. Besonders an zwei

Modellen kann man dies beobachten, bei der Nummer „153 Kostüm aus Wolleinen“ und der Nummer „154 Kostüm aus Diagonal-Rippenstoff. Taillierte Jacke mit applizierten Blenden“. Die Gemeinsamkeiten zur Uniform zeigen sich durch die Schnittführung beim Kragen in beiden Fällen und in den einzelnen Komponenten, die bei allen zwei Stilrichtungen ident sind: Jacke, Bluse und Rock. Alle abgebildeten Modelle weisen sich als Kostüme aus. Eine deutliche Änderung zu den 20er Jahren treten bei der Taille und bei der Länge des Rockes auf. Die Taille rutscht erneut in die Körpermitte, die Länge herunter. Obwohl diese Veränderungen mehr Weiblichkeit implizieren, tritt jene nicht bei allen dargestellten Modellen deutlich hervor. Besonders das zweite Modell im Bildvordergrund tritt hier hervor. Auch die gesamte Körperhaltung des zweiten Modells im Bildvordergrund wirkt ‚strenger‘ als bei den es umgebenden Figuren. Eine Begründung für diese Beobachtung lässt sich in der Uniformierung suchen und finden. Die Uniform wirkt sich auch auf die Körpersprache aus, die Körperhaltung wird straffer. Diese Figur steht mit beiden Füßen fest am Boden. Alle anderen haben immer einen Fuß vor den anderen gestellt, eine, in den Rollenbildern verankerte, typisch feminine Fußhaltung.

Die neuen Silhouetten für Frühjahr und Sommer

Es gibt zwei charakteristische Typen von Tagkleidern — bei den einen gliedert sich an eine weiche, drapierte Taille ein elegant wirkendes Modell, während andere mehr gerade wirkende Modelle lediglich die Hüftpartie durch Thesen, das sich auf unterschiedliche Weise variieren läßt.

Die neuen Jackenkleider zeigen besonders rückwärts, breite Jacken, die, entweder einfarbig oder kontrastiert, zu vorwiegend hellen und Rücken getragen werden können und vielfache Kombinationsmöglichkeiten ergeben.

Einen besonders großen Raum in den neuen Kollektionen nehmen die Ensembles ein. Auch hier wieder die verschiedensten Formen und Spielarten: sehr lange, glatte Jacken zu kurzen, engen Röcken, Dreiviertel-pullover in besonders rückenweiter Form zu eleganten Kleidern und endlich offene, karierte Seidenmäntel zu schönen, einfarbigen Kleidern usw.

Für sportliche Zwecke sehr breite Paletots oder Mäntel, für schlankere Figuren die kleidsame Redingote, zu kleinen Kostümchen einen weiten Mantel, der mit demselben Aufputz versehen ist — eine unerschöpfliche Fülle, die es jeder Frau gestattet, persönlich zu wirken, aus alten Neues zu machen und vorhandene Garderobestände zu ergänzen.

Die Mode von heute zeigt uns so viele Formen und Linien, sie ist großzügig wie noch nie zuvor.

Sie erlaubt uns gerade und weite, lange und kurze Abendkleider, linienmäßige wie Stilroben, alles hat nebeneinander Raum und Möglichkeit.

Wieder tauchen an eleganten Mänteln, die übrigens meist kragenlos gearbeitet sind, Plüsches auf, Stäuben und leichte Zeichnungen markieren die Hüften, und besonders schöne neue Wirkungen holt man aus Kombination von Krepp und Wollspitze heraus.

Garnierungen werden auch bei den Mänteln mit Vorliebe an die Hüftpartie verlegt, die wieder das ganze Interesse auf sich vereinigt.

Eine recht interessante Neuheit ist die Rückwirkung der Mode der verlängerten Kostümjacken auf die Kleider. Man arbeitet noch immer gerne jackchenmäßige Oberteile — aber sie sind, dem Zug der Zeit folgend, stark verlängert, wie überhaupt die Taillenslinie stark heruntergerückt erscheint.

Ein Kapitel für sich sind die tief angesetzten Falten und Plüsches, Volants und Erweiterungen an den Rücken, nicht selten aber ist der Rock bis ganz hinten eng gestärkt oder wieder zuerst weit und verengt sich dann nach unten hin.

Nach immer eine romantische Angelegenheit: die Hütchenpartie! Gewichte Teile, überkreuzte Bänder, Schleifenstücke und Puffs, sie sind da und besprechen sich wie vor ihr Recht, getragen zu werden. Aber mit Vorbehalt, besonders für stärkere Figuren, die an besten daran tun, die neue Linie lediglich durch eine große Masche hinten zu verfolgen.

Hingegen sind die tief gesetzten Glocken und Falten für alle Figuren anzuwenden und von guter Wirkung.



2135 Robe du matin en soie se garnissant de plis et de bandes en soie foncée. Colonne et abajour brodés même ton. — Morning frock of silk with trimmings with embroidery and dark silk bands, which are marking the pocket slit. Belt and embroidered arrows in the same shade. — Vorntragskleid aus Seidenstoffe, dessen Aufputz originale Streifen und dunkle Seidenstreifen sind, leinere die Taschenöffnung markierend.

2136 Robe en soie pointille, à l'effet de juvénile. Longue rangée de boutons, bord à soie foncée en creux. — Frock of dark-point silk in juvenile shape. Long row of buttons, dark silk bow at the neck. — Kleid aus großer Wäsche, sehr jugendlich mit langer Absteckung der langen Knöpfe, ein breiter dunkler Saum und dunkle Seidenstreifen an den Seiten.

Abbildung D: Modelle aus Wien, Nr. 17, Sommer 1940, S. 2.

Vorikonographische Analyse:

Die betrachtete Seite befindet sich auf dem linken Blatt eines Magazins. Rechts ist eine Textspalte ersichtlich, die vom Blattanfang bis zum Blattende reicht. Oberhalb der Spalte erscheint die Überschrift: „Die neuen Silhouetten für Frühjahr und Sommer“. Links dominieren zwei große Damenfiguren das Feld. Von der Größe nehmen die Figuren fast das gesamte Blatt ein. Unterhalb dieser Figuren steht ebenfalls ein Text. Sowohl Körperhaltung als auch Kopfhaltung der außen stehenden Person zeigen nach rechts. Auch ihr linkes Bein, welches leicht abgewinkelt ist, deutet in diese Richtung. Das lange gelockte Haar wird im Seitenbereich nach hinten gesteckt. Auf der rechten Kopfseite sitzt ein Hut, der sich in einer schrägen Position befindet. Im Gesicht fallen die langen Wimpern und der betonte, leicht geöffnete Mund besonders auf. Das Ensemble besteht aus zwei Teilen. Ihren Oberkörper ziert eine körperbetonte Bluse mit kurzen Ärmeln. Diese bedecken die Oberarme der Frau. Am Ende hin verlaufen die Ärmel schmaler zusammen, sodass eine Betonung erzeugt wird. Der Bund ist nicht gerade abgeschlossen, sondern mit halbkreisförmigen Rundungen. Diese spiegeln sich auch am Rand der Knopflochleiste wider, die vom Hals bis zum Ende des Oberteils läuft. Auch beim Abschluss kann man/frau eben genanntes Design erkennen. Bei diesem hochgeschlossenen Modell wird der Hals durch eine großzügige Masche verziert. Unterhalb der Brust erscheinen Drapierungen, die die Form betonen. Die an der Seite angebrachten Bänder werden hinten zu einer großen Masche gebunden. Aus dieser Blickrichtung kann nicht gesagt werden, ob das Oberteil mit dem Rock verbunden ist. Der schwingende Rock schmiegt sich an die Beine der Frau. Jene Nähte, die auch im Oberteil erkennbar sind, setzen sich im Rock fort. Im Bereich der Hüfte wirkt der Rock anliegend, um dann unten glockiger zu erscheinen. Sowohl bei dem Unterteil als auch beim Oberteil wurde ein dunkler Stoff mit hellen Punkten verwendet. Die Länge reicht knapp bis über das Knie. Die Schuhe sind spitz zulaufende Schnürschuhe mit einem sehr hohen Absatz. Der linke Arm ist abgewinkelt und die Hand greift von oben auf einen Beutel, die rechte Hand stützt den Beutel von unten. Die Henkel dieses Beutels fallen locker herab. Auffällig sind die hellen Handschuhe, die beide Hände bedecken. Links hinter den Schuhen ist eine Nummer geschrieben: „2136“. Rechts daneben erscheint eine Rückenansicht eines gepunkteten Kleides mit aufgebauschten Ärmeln, einer Schleife in der Taille und einem glockenförmigen Rock. Darunter ist dieselbe Nummer, „2136“ zu lesen.

In der Bildmitte befindet sich ein weiteres Modell. Es steht frontal zu dem/der BetrachterIn, wobei der Kopf der eben beschriebenen Person zugewandt ist. Auch der linke Fuß

ist nach links getreckt, wodurch das Knie nach innen gedrückt wird. Als Gegenausgleich stemmt die Frau ihre rechte Hand in die Taille. Der übergroße Hut zieht sofort die Aufmerksamkeit auf sich. Er streckt den Körper, auf Grund seiner Höhe, optisch in die Länge. Die große Krempe verdeckt die Stirn und Augenbrauen. Durch die Beugung der Krempe wird das rechte Ohr mit Schmuck freigelegt und ein Blick auf das lange Haar ermöglicht, das sich im Nacken zusammenrollt. Dem kleinen spitzen Ausschnitt folgt eine Knopfleiste bis zur Taillenmitte. Auch hier zeigen sich kurze Ärmel mit einem engen Bündchen, die besonders bauschig ausfallen. Links und rechts erscheinen schräg angesetzte Brustaschen mit einem dunkleren Abschluss. Zusätzlich führt eine Naht vom Schulterbereich zu den Brusttaschen. Das Kleid wird in der Mitte durch einen Gürtel betont, der eine Schnalle in Schmetterlingsform besitzt. An den Hüften sind zwei Taschen markiert. Ein glockig geschnittener Rock fällt von diesem Bereich herab und endet im Kniebereich. Dieser Schnitt wird unterstützt von zwei Nähten, die im Ursprung durch dreiecksförmige Abzeichen hervorgehoben sind. Auch diese Frau trägt weiße Handschuhe und eine kastenförmige Tasche in der linken Hand. Die Trageriemen sind deutlich kürzer als beim Vorgängermodell. Vom Schuh ist nur der vordere Bereich einsehbar. Es handelt sich um ein geschlossenes Modell mit einer abgekanteten Spitze und einem Abnäher am Fußrücken. Zwischen den beiden Füßen ist eine Zahl zu identifizieren: „2135“. Gleich rechts daneben erscheint erneut eine kleinere Darstellung der Rückenperspektive. Es zeigen sich ebenfalls bauschige Ärmel, ein Gürtel und ein Rock. Die Nähte besitzen auch hinten dreiecksförmige Abzeichen. Ebenso ist die darunter befindliche Nummer ident mit der vorangegangenen Zahlenkombination.

Ikonographische Analyse:

Anhand der Kleidung kann festgestellt werden, dass es sich um eine Präsentation von gehobener Damenmode handelt. Mehrere Indizien sprechen dafür. Mit weißen Handschuhen und Hut ist eine körperliche Arbeit kaum möglich. Ähnliches gilt ebenfalls für das Schuhwerk. Mit hohen Absätzen wird die Bewegungsfreiheit sehr eingeschränkt. Auch weitere Accessoires unterstützen diese Annahme, wie der Ohrschmuck und die Taschen. Die dargestellte Modelinie wirkt sehr grazil. Auf Grund des Designs könnte es sich um Sommermode handeln. Eine derartige Bekleidung spricht für Frauen mit einem außergewöhnlichen Geschmack. Vor allem der linke Hut spricht dafür. Auch die aufwendigen Frisuren benötigen einen hohen Zeitaufwand, den sich nicht jede Vertreterin des weiblichen Geschlechts leisten kann. Die Stoffe wirken fein und von

gehobener Qualität. Bei dieser Darstellung nimmt der Fließtext einen großen Teil des Blattes ein. Eine kurze Beschreibung in drei Sprachen, Französisch, Englisch und Deutsch, steht unterhalb jeder Figur. Dies lässt auf den Veröffentlichungskreis des Magazins schließen.

Ikonologische Analyse:

Auch bei Einbezug der Überschrift ist es zunächst nicht möglich einen Zeitraum zu fixieren: „Die neuen Silhouetten für Frühjahr und Sommer“. Auch im näheren Text werden keine Angaben dazu gemacht. Dieser zeigt nur eine Darstellung der kommenden Trends und nimmt nicht Bezug auf die präsentierte Kleidung:

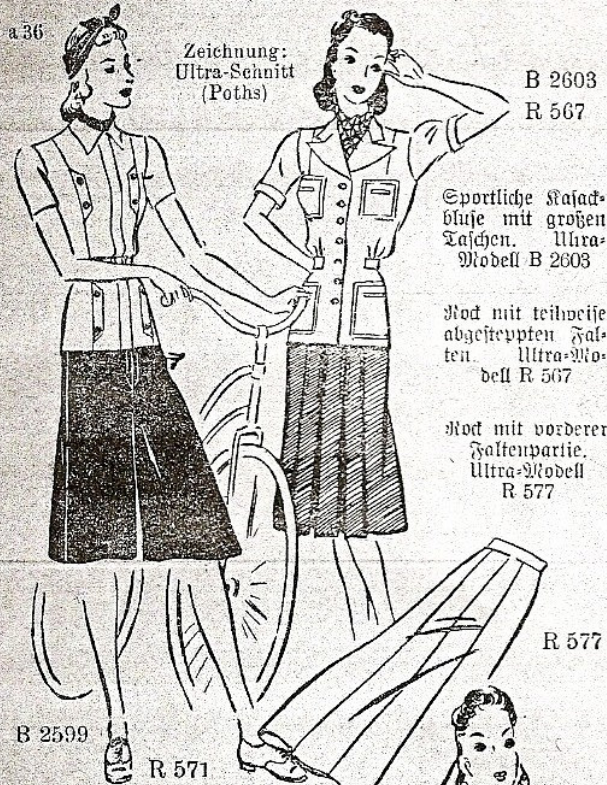
„Es gibt zwei charakteristische Typen von Tagkleidern – bei den einen gliedert sich an eine weiche, drapierte Taille ein sogenannter ballonförmiger Rock, während andere mehr gerade wirkende Modelle lediglich die Hüftpartie durch Schößchen, Raffungen und Drapierungen garnieren, ein Thema, das sich auf unerschöpfliche Weise variieren lässt [sic!]. Die neuen Jackenkleider zeigen eine besonders rückenweite, breite Jacke, die, entweder einfarbig oder dessinert, zu vorwiegend hellen uni Röcken getragen werden können und vielfachste Kombinationsmöglichkeiten ergeben. Einen besonders großen Raum in den neuen Kollektionen nehmen die Ensembles ein. Auch hier wieder die verschiedensten Formen und Spielarten: [...] – eine unerschöpfliche Fülle, die es jeder Frau gestattet, persönlich zu wirken, aus Altem Neues zu machen und vorhandene Garderobenbestände zu ergänzen. Die Mode von heute zeigt und so viele Formen und Linien, sie ist großzügig wie nie zuvor. [...] alles hat nebeneinander Raum und Möglichkeit.“

Der Text verspricht Mode zu präsentieren, „dies es jeder Frau gestattet, persönlich zu wirken [...]“. Es wird suggeriert, dass mit Hilfe von Bekleidung eine Vielzahl von Möglichkeiten eröffnet werden. Jeder Typus findet Erwähnung, die sportliche Frau, die elegante Frau, aber auch die ‚stärkere‘ Frau: „Aber mit Vorsicht, besonders für stärkere Figuren, die am besten daran tun, die neue Linie lediglich durch eine Masche zu verfolgen.“ Für jedes Problem gibt es eine ‚modische‘ Lösung. Nichts lässt auf die tatsächlichen Lebensumstände schließen. Erst mit Hilfe des Erscheinungsdatums der Zeitschrift lässt sich festhalten, dass es sich um eine Präsentation aus dem Jahr 1940

handelt. Lediglich die Tendenz aus „Altem Neues zu machen“ deutet auf die Kriegsjahre hin, die auf Grund des Stoffmangels zu diesen Mitteln greifen mussten. Ähnliches ist aus dem Bestreben „vorhandene Garderobenstände zu ergänzen“ zu erkennen. Es konnte nicht mehr für jede Saison eine neue Ausstattung gekauft werden. Der Einfallsreichtum der Frauen war gefragt. Andererseits spricht der Anfang vom Text von „Ballonröcken“ und „Drapierungen“ aller Art. Designs, die entsprechende Stoffmengen fordern. Starke Gegensätze sind hier erkennbar. Ein weiteres Indiz für die Kriegsjahre bzw. die Zeit des Nationalsozialismus ist der Trend zum Ensemble, dem Kostüm. Die Zweiteilung ermöglichte vielfältige Verwendungsmöglichkeiten, die Einzelteile konnten unterschiedlich getragen werden. Ebenso fügte sich das Kostüm in das Bild der Uniformen nahtlos ein. Die neben dem Text stehenden Figuren zeigen ein konträres Bild. Ihre präsentierten Kleider können in keinem Zusammenhang mit der Alltagsrealität der Frauen in den Kriegszeiten und den Stoffrationierungen stehen. Der Text unterhalb jeder Figur, der durch eine Nummer mit dieser verbunden ist, gibt ebenfalls keine Hinweise dazu. Hier ermöglichen die Beschreibungen genauere Informationen zu den Details, dem Verwendungszweck und den Materialien. Beim ersten Modell handelt es sich um ein: „2135. Vormittagskleid aus Seidenvoile, dessen Aufputz originelle Steppe und dunkle Seidenstreifen sind, letztere die Taschenschlitze markierend.“ Der Eindruck von einer feinen Qualität der Stoffe zeigt sich hiermit bestätigt. Dasselbe gilt für das Zielpublikum. Eine Unterscheidung zwischen „Vormittagskleid“ und anderen Kleidern ist nicht für jede Gesellschaftsschicht relevant. Vor allem bei dieser Zeitschrift liegt der Wirkungskreis nicht bei der ‚Frau von der Straße‘. Sie setzt ein deutliches Signal nach außen, an die anderen Länder. Die Mode hat hier die Funktion von Täuschung, von der Darstellung falscher Tatsachen. In diesem Fall zeigt sich Bekleidung auch als Machtinstrument. Dies ist ein eindeutiger Beweis dafür, dass Mode, vor allem für die höheren Schichten, im Krieg existiert hat.

Blusen, die uns die Jacke ersetzen

Im allgemeinen ist es wenig üblich, Rock und Bluse, ohne Jacke oder Mantel darüber, auf der Straße zu tragen. Man hat darin immer das Gefühl, unvollständig angezogen zu sein. Eine Ausnahme gestatten jedoch die



a 36

Zeichnung:
Ultra-Schnitt
(Poths)

B 2603
R 567

Sportliche Kasack-
bluse mit großen
Taschen. Ultra-
Modell B 2603

Rock mit teilweise
abgestepften Fal-
ten. Ultra-Mod-
ell R 567

Rock mit vorderer
Faltenpartie.
Ultra-Modell
R 577

R 577

B 2599

R 571

Kasackbluse mit ein-
gearbeiteten Pat-
tentaschen. Ultra-
Modell B 2599

Hosenrock in zwei-
mässig einfacher
Schnittform. Ultra-
Modell R 571

neuen, modischen Kasackblusen, die, wie ihr Name schon sagt, wie ein Kasack mit verlängertem Schoßteil über dem Rock getragen werden. Mit großen Taschen ausgestattet, bieten sie ein sportliches Bild und erinnern dann an das beliebte Buschentü oder in mehr westenartigem Schnitt an ein sommerlich leichtes Näddchen. Sie sind sehr praktisch, die neuen Blüschen dieser Art, denn sie sind Bluse und Jacke in einem Stück und bilden zusammen mit dem passenden Rock einen sommerlich bequemen Anzug für Straße und Sport. Wir arbeiten sie am besten aus fräftigen, leinenartigen Geweben.



B 2580

Bluse in Westen-
form mit Knopf-
garnitur. Ultra-
Modell B 2580

B

Abbildung E: Der Haushalt. Wirtschaftlicher Berater der Hausfrau, 12. Jg., Nr. 6, Juni 1941, o. S.

Vorikonographische Analyse

Die Darstellung befindet sich auf der linken Blattseite einer Zeitschrift. Diese Seite ist in zwei Spalten geteilt, wobei drei Modelle in der rechten Spalte abgebildet sind. Umgeben werden die Figuren von einem Text. Bei der Schwarz-Weiß-Darstellung der Personen handelt es sich um eine Zeichnung. Unter der Überschrift: „Blusen, die uns Jacken ersetzen“, stehen die ersten vier Zeilen des Textes, der durch zwei Figuren unterbrochen wird. Am unteren Rand des Bildes befindet sich eine Zierleiste. Darunter ist am Ende der rechten Spalte eine Werbung der Firma „Hicoton“ zu erkennen mit dem Hinweis: „Verdunkle richtig und zeitgerecht!“. In der linken Spalte erscheinen Abbildungen zum „Frühjahrshut 1941“ und ein Text.

Das rechte Modell dreht sowohl ihren Kopf als auch ihren Körper nach links. Auf Grund dieser Körperhaltung ist nur die rechte Seite des Gesichts erkennbar. Ihr Blick richtet sich nach links unten, dadurch erscheinen ihre Augen geschlossen. Der Mund wirkt geschminkt. Die hellen Haare, die bis zur Schulter reichen, umschließt ein Haarband. Unter dem Band, welches vorne geknotet wird, sind Stirnfransen erkennbar. Links, neben dem Kopf, steht die Bezeichnung „a. 36“. Sie trägt eine kurzärmelige Jacke mit einer verdeckten Knopfleiste. Zwei durchgängige Nähte verzieren dieses Kleidungsstück. An diesen Nähten befinden sich, jeweils im Oberbereich und in der Höhe der Hüfte, Taschenklappen, die mit je zwei Knöpfen versehen sind. Die schmale Taille wird durch einen Gürtel betont. Ein spitzförmiger Kragen umschließt eng den Hals. Zusätzlich ist ein Halstuch erkennbar, das nach innen getragen wird. Auf Grund der Länge der Jacke ist der Bund des Hosenrocks nicht ersichtlich. Die Beinbekleidung bedeckt knapp das Knie und ist in dunkler Farbe gehalten. Dieses Modell trägt dazu einen Schnürschuh mit einem kleinen Absatz. Durch die seitliche Haltung des linken Fußes sieht der/die BetrachterIn eine geschwungene Naht am Schuhwerk. Beide Hände halten sich am Lenker eines Fahrrades fest, das links neben der Figur steht. Infolge der Beugung der Arme ist das Fortbewegungsmittel leicht nach links geneigt. Der Lenker und der Rahmen des Rades weisen eine gebogene Form auf. Das hintere Rad ist nur mehr schemenhaft dargestellt und wird, genau wie der Sattel, von der Person verdeckt. Rechts neben ihrem rechten Knöchel erscheint die Nummer „B 2599“, links von diesem Fuß ist die Nummer „R 571“ zu lesen. Ein Teil des linken Fußes wird durch einen liegenden Rock verdeckt, der links im Bild platziert wurde. Es handelt sich hier um einen langen, leicht glockenförmigen Bahnenrock mit einem schmalen Bündchen. Die Nummer „R 577“ befindet sich rechts davon.

Links neben der ersten Figur steht eine weitere Person, die weiter in die Bildebene gerückt ist. Zwischen den zwei Modellen erscheint in Kopfhöhe ein Schriftzug: „Zeichnungen: Ultra-Schnitt (Pothes)“. Der Körper dieser Frau neigt sich leicht nach rechts, der Kopf und der Blick richten sich nach links. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Armhaltung: Ihr rechter Arm stützt sich in der Taille ab, die linke Hand berührt leicht den Kopf in Augenhöhe. Ebenso zeigt das linke, leicht gebeugte Bein in die Bildmitte. Links neben dem abgewinkelten Ellbogen stehen untereinander zwei Nummern: „B 2603“ und „R 567“. Darunter befinden sich drei vierzeilige Textstellen, die ebenfalls nummeriert sind: „Sportliche Kasachbluse mit großen Taschen. Ultra-Modell B 2603“, „Rock mit teilweise abgesteppten Falten. Ultra-Modell R 567“ und „Rock mit vorderer Faltenpartie. Ultra-Modell R 577“. Das dunkle, leicht gewellte Haar reicht bis zu den Schultern und wird mit einem Seitenscheitel getragen. Auch dieses Modell hat ein gemustertes Halstuch, das den Ausschnitt des Oberteils verdeckt. Die Ärmel der langgeschnittenen Jacke reichen bis kaum über die Ellbogen. Durch die schmalen Bündchen am Ärmelende erscheinen diese leicht ballonförmig. Den kurzen Ausschnitt umgibt ein zweigeteilter, spitzförmiger Kragen. Zwei Abnäher, die jeweils an der rechten und der linken Seite sitzen, enden in Brusthöhe, wo sich zwei große Taschen befinden. Die Brusttaschen sind innen erneut abgesteppt und besitzen einen horizontal verlaufenden Streifen im oberen Bereich. Dasselbe Taschen-Modell wiederholt sich am Jackenende. Eine durchgehende Knopfleiste verläuft von der Brusthöhe bis in den Hüftbereich. Zwei Abnäher in der Körpermitte lassen die Taille schmal erscheinen. Der dunkle, in Falten gelegte Rock bedeckt die Knie des Modells. Trotz der Falten wirkt der Rock schmal geschnitten. Das Schuhwerk ist auf Grund des am Boden liegenden Rockes nicht erkennbar. Unterhalb dieser Gruppe, bestehend aus den zwei Figuren, dem Fahrrad und dem liegenden Kleidungsstück, stehen zwei vierzeilige Texte: „Kasachbluse mit eingearbeiteten Pattentaschen. Ultra-Modell B 2599“ und „Hosenrock in zweckmäßig einfacher Schnittform. Ultra-Modell R 571“.

Links neben den Textstellen zeigt sich die nächste Figur. Der Kopf verdeckt einen kleinen Teil des liegenden Rockes und steht damit in der gleichen Höhe wie das Schuhwerk der Person am Bildrand. Die Person neigt ihren Kopf zur Blattmitte, ihr Körper dreht sich zum rechten Rand. Ihre rechte Hand umfasst von hinten den Ellbogen des linken Armes, der leicht an der Hüfte aufliegt. Sie trägt ihr dunkles, gelocktes und schulterlanges Haar an den Seiten streng nach hinten gekämmt. Wie bei allen Figuren ist auch hier der Mund geschlossen. Den Hals ziert eine helle gemusterte Masche, die den Ausschnitt der dunklen Jacke bedeckt. Umgeben ist dieser

Ausschnitt von einem zweigeteilten spitzförmigen Kragen. Die Ärmel, die am Abschluss ein Bündchen besitzen, reichen bis zur Hälfte des Oberarmes. Ihre Jacke hat vier horizontal verlaufende Knopfreihen aus jeweils drei Knöpfen. Die Knopfleiste ist am Ende leicht abgeschrägt. Der körperbetonte Schnitt lässt die Taille sehr schmal erscheinen. Zu der hüftlangen Jacke trägt das Modell einen engen hellen Rock, der nicht ganz gezeigt wird. Unterhalb der Figur steht die Nummer „B 2580“ und folgender Text: „Bluse in Westenform mit Knopfgarnitur. Ultra-Modell B 2580“.

Ikonographische Analyse:

Bei der dargestellten Mode handelt es sich vermutlich um eine Präsentation aus einer Frühjahrs-Sommer-Kollektion. Alle Modelle tragen kurze Ärmel und zwei von drei Figuren besitzen eine knielange Unterbekleidung. Diese Länge lässt eine gewisse Beinfreiheit zu, die sportliche Aktivitäten erlaubt. Der sportive Charakter wird durch die Taschen an den Jacken und das Fahrrad unterstrichen. Ein leichter Unterschied zeigt sich bei der Figur, die sich fast in der Blattmitte befindet. Sie erzeugt einen deutlich strengeren Eindruck als die beiden anderen Gestalten. Durch den Einsatz von waagrechten Knöpfen und der dunkleren Farbe der Jacke, erscheint der Schulterbereich bzw. der Oberbereich breiter als bei den Vorgängermodellen. Verstärkt wird dieser Anschein durch den schmalen Rock. Die Zusammensetzung aus Jacke und Rock sowie die einfache Schnittführung erinnern an Uniformen. Das Hauptaugenmerk liegt offensichtlich auf der Oberbekleidung. Die Jacken zeigen deutlich mehr Details als die schlichten Röcke bzw. der Hosenrock. Alle drei Personen tragen Halstücher und einen kleinen Ausschnitt. Weitere Gemeinsamkeiten der präsentierten Modelle sind die schmale Taille und die gewellte Frisur, die weiche und weibliche Formen erzeugen. Durch die Verwendung von einfarbigen Materialien bei allen Oberteilen sind viele Variationsmöglichkeiten gegeben. Das Kopftuch kann nicht nur als modisches Accessoire dienen, sondern auch z.B. als Schutz vor Verschmutzung der Haare. Vor allem die Zweier-Gruppe wirkt wie eine Szene aus dem Alltag. Dadurch können LeserInnen einen leichteren Bezug zu ihrer eigenen Lebenswelt herstellen. Die Nummern bei allen Modellen ermöglichen eine Zuordnung zu den Texten, die diese genauer beschreiben. Diese helfen dem/der BetrachterIn die Schwarz-Weiß-Darstellungen zu spezifizieren. Der Hinweis auf die Firma „Ultra-Schnitte“ lässt die Vermutung zu, dass es sich hier um Beschreibungen von Schnittmustern handelt.

Ikonologische Analyse:

Eine Darstellung auf der linken Blattseite gibt einen konkreten Hinweis auf das

Erscheinungsdatum: „Der Frühjahrshut 1941“. Mit dem Erscheinungsdatum der Zeitschrift lässt sich festhalten, dass der Beitrag aus einem Juni-Heft im Jahr 1941 stammt. Die Überschrift

„Blusen, die uns Jacken ersetzen“ verdeutlicht, dass es sich hier um eine Präsentation für Oberbekleidung handelt. Während die kurzen Beschreibungen nur die wichtigsten Details wiedergeben, bietet der Fließtext genauere Informationen darüber, warum die Leserin diese Bluse tragen soll. Die Konsumentin muss erst vom Produkt überzeugt werden. Als herausragender

Vorteil wird der Verzicht auf die Jacke genannt. Für die Frau in den 40er Jahren bestand die ‚straßentaugliche‘ Bekleidung aus drei Bestandteilen: „Im allgemeinen [sic!] ist es wenig üblich, Rock und Bluse, ohne Jacke oder Mantel darüber, auf der Straße zu tragen. Man hat immer das Gefühl, unvollständig angezogen zu sein.“ Der Umstand, dass bereits zu diesem Zeitpunkt ein Stoffmangel herrschte, findet keine Erwähnung. Es wird stattdessen eine Alternative angeboten, die Jacke zu ersetzen. Die Funktionalität steht augenscheinlich im Vordergrund: „Sie sind sehr praktisch die neuen Blüschen dieser Art, denn sie sind Bluse und Jacke in einem Stück [...]“

Auch die Einfachheit der Kleidungsstücke wird hervorgehoben: „Hosenrock in zweckmäßig einfacher Schnittform. Ultramodell R 571.“ Ein einfacher Schnitt benötigt weniger Stoff und ist leichter herzustellen. Ein wichtiger Punkt für die Hausfrau, die die Kleidung oft selbst nähen musste. Hinweise auf die Kriegsjahre finden sich nur in ‚abgeschwächter‘ Form wieder. Das Kopftuch, wie es bei der rechten Person zu sehen ist, wurde häufig verwendet um ungewaschenes und unfrisiertes Haar zu verdecken. In allen drei Fällen handelt es sich um Ensembles, die beliebig getragen werden können. Diese Variationsmöglichkeiten waren sehr wichtig in Zeiten des Mangels. Vor allem das Modell mit der Nummer „B 2580“ weist eine Ähnlichkeit zur Uniform auf. Trotz der Hinweise in den Abbildungen vermitteln der Text und die Bekleidung Normalität, nichts deutet auf die Kriegsjahre hin. Auf Grund dieser Tatsache existiert Mode auch in diesem Zeitabschnitt.

5.3.3. Trümmerfrau oder New Look?

ne mehrfache Verwendungsmöglichkeit auszeichnet. Was würden wir nicht alles brauchen: Ein Sommerkostüm, einen Rock zu unseren leichten Blusen, eine Tasche, die man an kühleren Tagen oder abends über ein Sommerkleid tragen kann und endlich

den zwei Bänder mit einem Knopf, beziehungsweise mit einem Knopfloch angenäht. Am kleineren Dreieck werden 66 Zentimetern des Dreiecks zusammen die Taillenweite ergeben müssen. Das größere Dreieck bekommt zwei Bänder zum Binden. Die Dreiecks-

Seitennähte auch nicht, sondern schneidet sie gerade. Ein Gürtel wird in diesem Fall nicht getragen.

In der Abbildung sind zwei Blusen in kleinem Kimonoschnitt gezeigt die sich aus einem Grundschnitt durch einfaches Verlängern der Achsellinie leicht ableiten lassen. Die eine Bluse ist aus gestreiftem Material so zusammengesetzt, daß sich ein Fischgrätenmuster ergibt.

Schnitte zu haben

Übrigens wirkt das Kostüm nicht nur flott bei den jungen Damen, sondern ist auch für ältere Frauen zu empfehlen. Der Schnitt dazu ist in unserer Redaktion in den Größen I, II und III zum reduzierten Preis von S 5,- erhältlich, eine Einrichtung, die besonders unsere Leserinnen außerhalb von Wien begrüßen werden.

Die abgebildete beutelförmige moderne Tasche ist aus dazupassendem Leinen.



Mantzell's
QUALITÄTS-ESSIGE
*allbewährt
und an Qualität
unerreicht*

Abbildung F: Die kluge Hausfrau. Die Kundenzeitschrift der Reichsorganisation der Kaufleute Österreichs, Heft 1, 1949, S. 5.

Vorikonographische Analyse:

Das zu analysierende Bild nimmt ein Viertel einer rechten Blattseite ein. Es handelt sich hier um eine zeichnerische Darstellung in Schwarz-Weiß. Den Bilderrahmen bildet von oben und von der linken Seite ein Text. Als Überschrift zum Text ist zu lesen: „Vier auf einen Schlag.

Selbstschneidern ist keine Zauberei“. Der Text, der aus drei Spalten besteht, nimmt den Hauptteil des Blattes ein. In der linken oberen Ecke befindet sich ein Schnittmuster in Kleinformat, links unten ein Werbeschriftzug der Firma Mantzell, Qualitätsessige.

Die Abbildung setzt sich aus 6 Elementen zusammen: drei Frauen, einem Bekleidungsstück, einer Tasche und Schuhe. Dem/der BetrachterIn fallen zunächst die Tasche und die links danebenstehenden Schuhe ins Auge. Sie wirken überproportional groß gegenüber den anderen Elementen und befinden sich im Bildvordergrund. An der Schultertasche, mit der dazugehörigen Tragevorrichtung, sind abgesteppte Verstärkungen an den Eckbereichen und der Unterseite sichtbar. Für das bauchige Design wurde ein Karo-Muster gewählt. Dies ist der einzige Gegenstand im Bild, der einen Schatten wirft. Links neben der Tasche befindet sich ein Paar Schlupfschuhe mit Absätzen. Beim Betrachten fällt auf, dass es sich um unterschiedliche Modelle handelt. Der Schuh, der am Boden steht, besitzt einen offenen Zehenbereich, der andere zeigt eine geschlossene Form. Die Schuhriemen des offenen Pantoffels wurden so geschnitten, dass ihn eine Masche ziert.

Die Frau, die links im Bildvordergrund steht, blickt nicht in die Richtung des Betrachters/der Betrachterin, sondern neigt ihren Kopf zur rechten Seite, mit Blick nach unten. Auf Grund der starken Neigung ist nur eine Gesichtshälfte erkennbar. In dieser sind Augenbrauen, Augen, Mund und Ohr schemenhaft dargestellt. Ihre Haare erreichen Kinnlänge und sind nach hinten gekämmt. Im Oberbereich ist eine Bluse oder Jacke ersichtlich. Das Oberteil ist mit Streifen im Brustbereich und einer Bordüre am Ende verziert und reicht bis zur Hüfte. Ein relativ großer und runder Kragen umgibt einen tiefen, spitz zulaufenden Ausschnitt. Die Oberarme werden durch kurze Ärmel bedeckt, die ihren Abschluss in einem Bündchen finden. Die Arme stützt sie an ihren Hüften ab. Besonders auffällig zeigt sich die schmale Taille, die eine Akzentuierung durch einen Gürtel erhält. Sie trägt einen langen, durchgeknöpften Rock, der bis zur Wade reicht und die Knöchel freilegt. Die Knöpfe des Oberteils finden sich im Rock wieder. Als Schuhwerk wurde eine einfache, geschlossene Form mit leichtem Absatz gewählt. Durch den breitbeinigen Stand wirkt die Gestalt sehr stabil.

Rechts neben der ersten Person befindet sich die nächste weibliche Erscheinung. Jene steht im Bildhintergrund, aber so nah zur ersten Figur, dass diese den linken Ellbogenbereich der zweiten Frau verdeckt. Im Gegensatz zum ersten Modell ist das Gesicht hier fast vollständig ersichtlich. Gesichtsform und Darstellung sind nahezu ident, nur die Stellung und Stärke der Augenbrauen unterscheidet sich. In diesem Fall weisen sie einen stärkeren Winkel auf. Der Blick zeigt eindeutig nach unten. Die Haare wirken geringfügig länger. Auf Grund der leicht nach links geneigten Kopfhaltung ist der gewellte Scheitel zu sehen. Bei der Oberbekleidung handelt es sich um eine Bluse im gepunkteten Design. Der Ausschnitt ist eingefasst von einem spitzen Kragen, der in einer großen Masche endet. Die Blusenärmel sind nur angeschnitten und bedecken somit kaum den Schulterbereich. Jener Arm, der zum Teil verdeckt ist, berührt leicht den Rock. Der rechte Arm hingegen steht vom Körper weg und wird durch den ausgestreckten Daumen und Zeigefinger optisch verlängert. Auch hier wird die Taille betont, nicht nur durch einen dunklen Gürtel, sondern auch durch die Tatsache, dass die Bluse nach innen getragen wird. Das Design des Rocks ähnelt stark dem Vorgängermodell: lang, glockig geschnitten und durchgeknöpft. Zum Schuhwerk lässt sich wenig festhalten, da dieses nur schemenhaft dargestellt ist. Die Beinhaltung zeigt sich deutlich geschlossener als bei der Vorgängerin, wobei das linke Bein leicht vor dem rechten platziert ist. Durch einen schwarzen Strich, auf dem das Modell steht, wird eine Fläche im Bild erzeugt.

Folgt der/die BetrachterIn dem Zeigefinger der Figur, gelangt der Blick auf ein weiteres Kleidungsstück. Dieses liegt offensichtlich auf einer Fläche, die optisch ebenfalls durch einen geschwungenen Strich dargestellt wird. Ob es sich hier um eine Bluse oder Jacke handelt, lässt sich auf den ersten Blick nicht sagen. Auf Grund der graphischen Gestaltung ist dieses Objekt sehr auffällig. Einerseits weist das Muster diagonale Linien auf, die spitz zur Mitte verlaufen, andererseits zeigt der abgegrenzte Einsatz Linien, die in die entgegengesetzte Richtung fließen. Dieser Mittelteil ist von dem anderen Stoff somit optisch abgegrenzt. Im Halsbereich werden die zwei Teile durch Maschen miteinander verbunden. Auch das Dekolleté zeigt einen deutlichen Unterschied zu den Vorgängermodellen. Der Kastenausschnitt ist geradlinig und knapp bemessen. Ebenfalls knapp bemessen sind die Ärmel, die erneut nur angeschnitten sind. Die Taille wird bei diesem Modell durch den Schnitt besonders hervorgehoben.

Rechts neben dieser Oberbekleidung befindet sich nochmals eine Frauenfigur. Von der Körperhaltung scheint es, als ob sie am diagonalsten zum/zur BetrachterIn steht. Auch ihr Blick geht zu Boden. Bei allen drei Figuren bekommt der/die BeobachterIn das Gefühl, dass die Augen

geschlossen sind. Diese Frauenfigur wirkt nicht so statisch wie die anderen. Durch die Beugung der Arme zum Kopf, kommt Bewegung in das Bild. Die Haare der dargestellten Person werden durch einen Haarreifen oder ein Haarband nach hinten gehalten. Im Oberbereich trägt sie ein Bustier, das ein ähnliches Muster aufweist, wie das liegende Kleidungsstück. Hier fließen die Linien diagonal zum Abnäher in der Mitte. Der Unterleib ist mit einer kurzen Miederhose bedeckt. Auch diese besitzt ein Streifendesign, allerdings waagrecht. Darüber wird ein Stoff drapiert, der die Taille und die Hüften umschließt. Die nackten Beine des Modells werden durch den hohen Schnitt der Hose optisch verlängert. Ihre Füße stecken in offenen Schlupfschuhen ohne Absatz. Durch die breitere Beinhaltung wird ein sicherer Stand vermittelt.

Ikonographische Analyse:

Zunächst fällt die große Ähnlichkeit der drei Modelle auf. Die Länge der Haare, die Form der Augen und des Mundes. Dadurch stellt der/die BeobachterIn eine Beziehung zwischen diesen Figuren her. Es könnte sich auch um ein und dieselbe Person handeln, die unter der Jacke und unter dem Rock eine Bluse und Strandbekleidung trägt. Besonders die selbstbewusste Haltung der am linken Bildrand stehenden Frau sticht ins Auge. Die schnörkellose Kleidung unterstützt den Eindruck. Bei genauerem Hinsehen lässt sich das Bild in zwei Hälften aufteilen. Die linke Seite erhält eine Verbindung durch die Nähe beider Figuren und der Tatsache, dass beide denselben Rock tragen. Auch die Oberteile zeigen einen ähnlichen Schnitt. Die Länge der Blusen, oder der Bluse und der Jacke, dürften ident sein, da, wenn eine Bluse nach innen getragen wird, eine bestimmte Länge vorhanden sein muss. Grundsätzlich ist das Design sehr einfach gehalten, ähnlich wie die dargestellte Haarmode. Bei allen Präsentationen wird die schmale Taille ins Blickfeld gerückt. Auf der rechten Seite ist die Thematik das verbindende Element. Sowohl das liegende Kleidungsstück als auch die Bekleidung des rechten Modells lassen auf Strandutensilien schließen. Die Frau trägt einen Bikini und typische Badesandalen, die keinen Absatz und ein einfaches Design aufweisen. Auch die einzelne Oberbekleidung könnte zur Strandbekleidung bzw. als Kombinationsstück zu dem zweiteiligen Strandanzug gehören. Ihre einheitliche Form lässt dies vermuten. Bei der Tasche, die einen großen Stauraum enthält, besteht ebenfalls die Möglichkeit, dass es sich um eine Badetasche handelt. Als Bindeglied zwischen den beiden Hälften wirken die Schlupfschuhe neben der Tasche. Der eine Schuh wirkt, auf Grund des einfachen Designs, auch wie eine Badesandale, der andere zeigt sich deutlich eleganter. Von der Gestaltung fügt sich dieser eher in die rechte Seite ein. Die eingezeichneten

Flächen verstärken diesen Eindruck der Zweiteilung. Zusammenfassend stellt sich hier eine einfache, aber modische Kleidung für Damen dar.

Ikonologische Analyse:

Eine genaue Analyse kann nur erfolgen, wenn auch der umgebende Text einbezogen wird: „[...]

Durch Jahre, ja beinahe Jahrzehnte haben manche von ihnen treu gedient und man scheut sich nur, sie wegzugeben, weil nichts entsprechendes Neues da ist, um sie zu ersetzen. [...] Diesmal

zeigen wir einen vierteiligen Strandanzug, der sich durch seine mehrfache

Verwendungsmöglichkeit auszeichnet.“ Die dargestellten Modelle zeigen Mode zum

Selbstschneidern, konkret einen Strandanzug, ein Leinenkostüm und zwei Blusen. Auf Grund des

Textes müssen angenommene Thesen revidiert werden. Das Bindeglied stellt das Kostüm dar,

das unterschiedlich präsentiert wird. Auch die Tasche und die am Boden liegende Bluse gehören

nicht explizit zum Strandanzug, sondern zum Ensemble, das allerdings über dem Strandanzug

getragen werden kann: „Das größere Dreieck bekommt zwei Bänder zum Binden. Die

Dreieckszipfel werden von hinten nach vorne genommen, hier überkreuzt und die daran

befestigten Bänder hinten verknötet. Dazu das Kostüm aus weißem Leinen. Es läßt [sic!] sich

sehr gut über dem zweiteiligen Strandanzug tragen. Die abgebildete beutelförmige Tasche ist aus

dazu passendem Leinen.“ Ebenso gehören die Drapierungen um die Hüfte zu der Hose dazu. Die

Frau zeigte sich in der Sonne noch bedeckt. Das Design ist eindeutig an den ‚New-Look‘

angelehnt. Die Betonung der schmalen Taille und der weitschwingende Rock lassen sich als klare

Kennzeichen identifizieren. Auch der Purismus dieser Mode ist ersichtlich. An den Modellen

fehlen jegliche Verzierungen oder opulente Accessoires. Die lange Kostümjacke entspricht

ebenfalls dem gängigen Modebild. Es lässt sich daraus schließen, dass dieser Trend im Jahre

1949 Einzug in die privaten Haushalte Österreichs gehalten hat, obwohl der Mangel noch

vorherrschte, wie der Text beweist: „Zu dem finanziellen Dilemma scheint wohl den meisten

Hausfrauen die einzige Möglichkeit, um zu einem neuen Kleidungsstück zu kommen, das

Selbstschneidern zu sein.“ Zusätzlich wird betont, dass es sich um ein billiges Material handelt:

„Der eigentliche Strandanzug, bestehend aus Büstenhalter und Höschen, ist aus gestreiftem

Kreton gedacht, der nun verhältnismäßig sehr billig zu bekommen ist.“ Ein weiteres Kennzeichen

des Alltags der Frauen ist hier ersichtlich: die Heimschneiderei, wie schon der Titel beinhaltet:

„Selbstschneidern ist keine Zauberei“. Wer sich den modischen Trends anpassen wollte, musste

Eigeninitiative zeigen. Die Einfachheit des Schneiderns wird im Text mehrmals suggeriert: „Dem

wollen wir in unserer Modespalte auch Rechnung tragen und Schnitte bringen, die von jeder Frau bei einigem Geschick selbst gezeichnet werden können. [...] In der Abbildung sind zwei Blusen in kleinem Kimonoschnitt gezeigt, die sich aus einem Grundschnitt durch einfaches Verlängern der Achsellinie leicht ableiten lassen. Die eine Bluse ist aus gestreiftem Material so zusammengesetzt, daß [sic!] sich ein Fischgrätenmuster ergibt.“ Ein Grundschnitt und jede Frau ist modern. Um den enormen Stoffverbrauch zu rechtfertigen, werden unterschiedliche Anwendungsbeispiele gezeigt, einmal mit Jacke und einmal mit Bluse. Das gezeigte Kostüm ist in jeder Lebenslage verwendbar: bei der Arbeit (mit Jacke), bei der Familie (mit Bluse) oder als ‚Überwurf‘ zum Strandanzug. Jene Person im Kostüm vermittelt durch die aufgestützten Hände in der Taille einen selbstbewussten Charakter, eine starke moderne Frau, die im Arbeitsleben steht. Trotz dieses Entwurfs, eingekleidet in den neuesten Trends und mit den neuesten Frisuren, vermitteln die Modelle durch ihre Blickführung ein devotes Verhalten. Es scheint, als ob den Frauen das Tragen dieser Mode unangenehm ist. Sie können dem/der BetrachterIn nicht direkt in die Augen blicken. Die einfache Frisur zeigt eindeutig den Trend der 50er Jahre. Ingrid Loschek beschreibt die Frisuren der kommenden Zeit folgendermaßen: „Die Frisuren waren schlicht, damenhaft und keineswegs in der Erscheinung der Trägerin dominierend. Das Haar wurde durchweg kurz getragen und war leicht gewellt oder in sanfte Locken gelegt. Stirn und Ohren blieben frei.“²²² Dies lässt sich genau in dieser Darstellung wiedererkennen, im Grunde genommen ist die Haarmode ihrer Zeit voraus. In Zusammenhang mit der Funktion dieser Zeitschrift, die auf die Bedürfnisse der Konsumentinnen eingeht, lassen sich Rückschlüsse auf die Wünsche der Frauen in der Nachkriegszeit ziehen. Der Traum von Freizeit und Urlaub sowie schöner Kleidung war offensichtlich gegeben. Mit Schnittvorlagen wurde versucht diesen zu unterstützen und wahr zu machen. Zusammenfassend zeigt dies den regulativen und normativen Charakter der Mode. Die Frau in der Nachkriegszeit wünschte sich offensichtlich einen weiblicheren Stil zurück, eine Rückkehr zur Mode.

²²² Loschek, Mode, S. 220.



Abbildung G: Wiener Modelle, Nr. 55, Sommer 1949, o. S.

Vorikonographische Analyse:

Das betrachtete Bild befindet sich auf der rechten Seite eines Magazins. Die Überschrift „AM LAND“ ist von einer Zeichnung umgeben, die eine Landschaft mit Bäumen und einer Wiese darstellt. Unterhalb der Landschaft befindet sich ein Text, der die Mode beschreibt. Die Beschreibungen sind zweizeilig und enthalten vor jedem Absatz eine fünfstellige Nummer. Text und Umrandung nehmen einen geringen Platzanteil ein. Im Bildhintergrund zeigen sich drei Frauen, die auf einer Ebene mit der Schrift erscheinen. Von diesen drei Figuren blicken sich zwei Damen, die ersten zwei Modelle von rechts, an. Jenes Modell, das links neben der Beschreibung steht, lehnt sich mit ihrem Ellbogen an eine, mit Hilfe eines Schattens skizzierte Fläche. Ihr Körper ist leicht nach links gedreht. Auf Grund der Neigung ist die gesamte Gesichtsfläche erkennbar. Auffällig zeigt sich ein geschminkter Mund, der durch seine geschlossene Form und in Kombination mit dem Öffnungsgrad der Augen einen desinteressierten Eindruck vermittelt. Die dunklen Haare sind im Oberbereich streng nach hinten gekämmt und im Nacken sowie im Seitenbereich zu mehreren Rollen zusammengefasst. Sie trägt ein Ensemble, das vermutlich ein Kleid darstellt. Auf Grund des weißen Bundes in der Mitte könnte es sich auch um eine Kombination aus Bluse und Rock handeln. Als Stoff für das gesamte Modell wurde ein gepunktetes Design gewählt. Den dezenten V-Ausschnitt umrandet ein zweiteiliger spitz zulaufender Kragen. Der Armbereich wird nur angeschnitten dargestellt. In der rechten Hand hält die Frau einen Handschuh, von dem linken Arm, der am Körper angelehnt ist, sind nur ein Teil des Oberarms, der Ellbogenbereich und Teile des Unterarms erkennbar. Auf der rechten Seite ist im Hintergrund eine Art Umhang ersichtlich, der das Schulterblatt bedeckt. In Brusthöhe erscheint ein mit Spitzen umrandeter Einsatz. Dieser reicht bis zur der Hüfte des Modells und endet in Falten, die den weiten Rock noch voluminöser erscheinen lassen. Durch das Vorschieben des Beckens wird dieser Effekt unterstützt. Das Kleidungsstück reicht bis zur Wade der Figur. Nähere Angaben zum Schuhwerk können nicht getätigt werden, da die Füße von der davor befindlichen Figur verdeckt werden. Rechts neben der Frau erscheint eine kleinere Zeichnung. Es handelt sich hier um eine Darstellung der Rückenansicht des Kleides. Anhand dieser Perspektive lässt sich das Modell als Kleid identifizieren, da nun der Bund als Gürtel mit einer rückwärtigen Masche wahrnehmbar ist. Ebenso zeigt sich der vollständige, direkt am Kleid angenähte, Umhang. Unterhalb der Zeichnung ist eine Nummer abzulesen: „55011“.

Neben dem ersten Modell steht eine weitere Damenfigur. Ihr Kopf und Körper sind der Vorgängerin zugewandt.

Die Gesichtsform erscheint deutlich runder, auch die Gesichtsmimik wirkt in der Gesamterscheinung freundlicher. Der Mund ist leicht geöffnet und legt eine Reihe weißer Zähne frei. Man/frau erhält den Eindruck eines Lächelns, eines jüngeren Aussehens. Diese Annahme wird durch kürzere Haare unterstützt. Diese sind im Nacken- und Ohrenbereich zu einer Rolle eingelegt. Ein kantenförmiger Umhang umgibt den Schulterbereich, sodass die Schnittführung des Ärmels nicht erkennbar ist. Das Cape ist mit einer großen Masche verbunden und von einem dunklen Stoffband eingefasst, das wiederholt im Stoffmuster Verwendung findet. Der rechte Arm lehnt auf der rechten Schulter der danebenstehenden Frau. Er stellt den Körperkontakt her. Das Kleid zeigt sich sehr schlicht gehalten: Die Knopfleiste des Oberteils verläuft durchgehend bis zu dem tiefer angesetzten Rock, der in weiten Bahnen von der Hüfte abfällt. Die Taille erhält eine starke Akzentuierung durch eingesetzte Abnäher. Auf dem Rock wurden große auffällige Taschen platziert, deren Eingriffe eine dunkle Bordüre umschließt. Bis auf diese Einfassungen ist das gesamte Kleid einfarbig, vermutlich weiß, gehalten. In der linken Tasche ruht die Hand der Frau. Bei der Länge des Rockes gibt es keinen Unterschied zum Vorgängermodell, auch hier reicht das Modell bis zur Wade. Das linke Bein ist nach vorne gestreckt, der rechte, mehr im Hintergrund stehende Fuß neigt sich nach rechts. Auf Grund dieser Beinhaltung ist das getragene Schuhmodell von vorne und von der Seite ersichtlich. Diese Riemchensandalen besitzen einen kleinen Absatz, der die damenhafte Haltung unterstreicht. Rechts neben dem vorderen Schuh ist erneut eine Darstellung erkennbar. In diesem Fall wird die Beziehung mit einem Pfeil offensichtlich dargestellt. Bei dieser kleinen Zeichnung findet kein Perspektivenwechsel statt, es wird lediglich das Trägerkleid, das nun als solches zu identifizieren ist, ohne Cape abgebildet. Abermals ist eine Nummer erkennbar, dieses Mal schräg oberhalb: „55012“.

Die letzte Figur im Bildhintergrund zeigt keine Vorderansicht, sondern eine Rückenansicht. Auffällig ist der große Hut mit einer Masche, der den Hauptteil des Kopfes verdeckt. Nur ein kleiner Teil ihrer dunklen Haare kann erkannt werden, die in aufgesteckter Form bis zum Nacken reichen. Der Schulterbereich ist durch ein rundgeschnittenes Cape verdeckt, welches mit drei zusätzlichen Stoffbahnen verziert ist. Wieder steht die Taille, durch Verwendung einer Schleife, im Vordergrund. Auch hier wirkt der Rock sehr weit geschnitten. Acht abgesetzte Säume am Abschluss verstärken diesen Eindruck. Die Mitte des Rockes schmückt eine durchgängige Knopfreihe, wobei der letzte Knopf geöffnet bleibt. Da die drei Modelle im Bildhintergrund auf gleicher Höhe stehen, erkennt man/frau die exakt gleiche Länge der Kleider. Für das gesamte Kleidungsstück kam ein gemusterter Stoff zur Anwendung, der sich auch in der Masche

wiederfinden lässt. Auf die Schuhmode erhält der/die BetrachterIn nur eine eingeschränkte Sicht, da die Figur im Bildvordergrund die Schuhe verdeckt. Es handelt sich vermutlich um Sandalen, die um die Fesseln gebunden werden. Durch das Zusammenspiel von Kopf-, Arm- und Beinhaltung sowie der Faltenbewegung des Rockes wirkt die Figur dynamisch. Der linke Fuß, der sich in einer Schräglage befindet, hebt leicht vom Boden ab, wobei das rechte Bein auf der Ebene verankert bleibt. Es scheint, als ob die Beugung des linken Arms und die Streckung des rechten Arms diese Bewegung unterstützen. Am Handgelenk des rechten Arms befindet sich eine Beuteltasche aus einfarbigem Material. Oberhalb dieses Handgelenks ist erneut eine kleine Darstellung abgebildet. Bei genauer Betrachtung zeigt diese nicht das eben beschriebene Kleidungsstück, sondern die Rückenansicht des in der Mitte befindlichen Modells mit dem abnehmbaren Cape. Die zugehörige Illustration zum Design mit Hut findet man/frau neben dem rechten Fuß der Figur. Sie präsentiert die Vorderansicht des Kleides. Hier ist ersichtlich, dass das Cape mit dem Kleid verbunden ist. Die Bänder zur Masche sind direkt an einem spitzen Einsatz im Vorderbereich angenäht. Darüber steht die Nummer: „55013“.

Im Bildvordergrund wurden ebenfalls drei Figuren platziert. Die erste Figur auf der rechten Seite steht in einer leicht schrägen Position mit dem Blick nach links. Sie trägt kurze Stirnfransen und einen hohen Zopf, der zu einer Rolle geformt ist. Besonders auffällig sind die, mit Hilfe von Schatten betonten Wangenknochen, die runden Augenbrauen und die geschminkten Lippen. Durch den geschlossenen Mund, aber auch durch die verengten Augen, verstärkt sich der strenge Gesichtsausdruck. Eine gewisse Entschlossenheit strahlt die gesamte Körperhaltung aus: Der rechte Arm stützt sich mit dem Handrücken in der Taille ab und der linke Arm wird seitlich weggestreckt. Auch die breite Beinhaltung gewährleistet eine Stabilität. Jene Figur posiert in einem einfach geschnittenen Kleid aus geblütem Stoff. Den kurzen Ausschnitt umgibt ein einfacher Kragen. Die Ärmel sind kurz gehalten, aber weit geschnitten. Unterhalb kann man/frau einen zweiten Ärmel erkennen. In der Mitte des Oberteils zeigt sich eine Knopfleiste mit drei Knöpfen. Um die Taille zu betonen, findet ein dunkler Gürtel Anwendung. Dieses Accessoire zielt eine Blume auf der linken Seite. Von der Körpermitte weg fällt ein großzügig geschnittener Rock bis zu der Wade hinab. Auch hier unterstützt der Faltenwurf den schwingenden Eindruck. Den Abschluss des Kleides bildet eine breite Bordüre im selben Stoff. Als Modell beim Schuhwerk wurden offene Sandalen ohne Absatz gewählt. Genau unterhalb der Person befindet sich die kleinformatige Darstellung der Rückenansicht. Sie zeigt einen spitzen Einsatz im Rückenbereich. Rechts daneben lautet die Kennzahl: „5508“.

Die Figur in der Mitte im Bildvordergrund kleidet ebenfalls ein dunkler Pony mit aufgesteckten Haaren. Sie wendet ihr Gesicht in einem solchen Ausmaß nach rechts, dass nur die linke Gesichtshälfte ersichtlich ist. Wangenknochen, Mund und Augen werden durch Schattierungen hervorgehoben. Auch sie trägt ein Kleid mit weitem Rock. Der obere Teil bekommt eine besondere Note durch den weiten Ausschnitt, der die Schlüsselbeinknochen freilegt. Dieser ist von einem Stoffüberwurf umgeben, welcher mit einer Schleife auf der linken Seite zusammengehalten wird. Das Oberteil erhält eine Taillierung durch die enge Schnittführung und einen Gürtel, bei dem, zum Unterschied zu den anderen Beispielen, eine Schnalle erkennbar ist. Durch die Enge des Gürtels erscheinen die Körpermitte besonders schmal und der Faltenwurf besonders stark. Eine Änderung der mehrfach erwähnten Länge hat sich nicht ergeben. Ähnliches zeigt sich auch bei den Schuhen, die Entscheidung fiel erneut auf Sandalen, die im Bereich der Fesseln zu schnüren sind. Es scheint, als bewegt sich die Figur nach rechts: Sowohl die Beinstellung, der rechte ist vor dem linken Fuß positioniert, als auch die Armbewegung, der linke Arm schwingt nach hinten, lassen dies vermuten. In der linken Hand setzt sich die aufgebaute Spannung des Armes in den gespreizten Fingern fort. Gleich neben dem linken Schuh wird erneut die Rückenansicht des Kleides in Kleinformat positioniert. Hervorzuheben bei dieser Perspektive ist der überproportionierte Kragen. Die Nummer befindet sich im Unterschied zu den anderen Modellen nicht direkt bei der kleineren Ansicht, sondern links, auf der Höhe des rechten Fußes: „55009“.

Die letzte Figur ist gleichzeitig jenes Modell, das am weitesten im Bildvordergrund steht. Auch sie trägt dunkle Haare, Stirnfransen und einen lockigen Pferdeschwanz. Durch den leicht geöffneten Mund strahlt ihr Gesicht eine positive, aber gleichzeitig nachdenkliche Stimmung aus. Ihre Augen blicken nach rechts oben, wobei der Kopf sich nach links neigt. Die Wangenknochen sind nicht betont, Augen und Mund werden akzentuiert. Auch die Körperhaltung unterstreicht diesen vermuteten Gemütszustand. Die Arme hängen locker vom Körper herab, in der linken Hand schwingt ein großer Hut mit, an dem lose Bänder Bewegung suggerieren. Ihr Kleid weist die auffälligste Armgestaltung auf. Große glockenförmige Ärmel bedecken die Oberarme. Zusätzlich besitzen diese Verzierungen und bilden den Abschluss mit einem engen Bündchen. Das Oberteil zeigt Ähnlichkeiten zu einer Jacke. Der kurze Ausschnitt, die durchgehende Knopfleiste und der tiefangesetzte, mit Falten besetzte Rock lassen dies vermuten. Bei der Gestaltung des Rockes bleibt die Gleichartigkeit zu den anderen Modellen erhalten, er zeigt nur einen deutlich dunkleren Farbton. Auch diese Körperhaltung wirkt grazil: Der linke Fuß ist nach

vorne durchgestreckt, der rechte Fuß steht senkrecht dazu. In der Schuhmode sind keine Veränderungen erkennbar, sie trägt Riemchensandalen mit durchgehendem Absatz. Links beim Blattrand, auf Höhe des Unterarmes, ist die verkleinerte Rückenansicht dargestellt. Vor allem die Betonung der Taille durch einen Bund wird erst durch diese Ansicht verdeutlicht. Neben dem ausgestreckten Fuß erscheint die Nummer: „55010“.

Ikonographische Analyse:

Die kurzärmelige Kleidung, die offenen Sandalen und die Sonnenhüte lassen darauf schließen, dass es sich um eine Präsentation von Sommerkleidung handelt. Das Bild lässt sich in zwei Gruppen aufteilen. Einerseits die Gruppierung der drei Damen im Bildhintergrund, andererseits die Gruppe im Vordergrund. Zusätzlich wird dieser Anschein durch die Körperhaltung verstärkt. Die rechten Modelle im Bildhintergrund stellen einen Körperkontakt her und bilden eine Einheit. Auch wenn der Eindruck eines Gesprächs erweckt wird, ist dies auf Grund der geschlossenen Zahnreihe nicht möglich. Besonders auffällig ist die mittlere Figur. Sie erzeugt einen deutlich jüngeren Eindruck als die anderen Damen im Bild. Neben den helleren Haaren erscheint auch das Muster jugendlicher. Solch ein Matrosenlook ist ein typisches Muster für Kinder und Jugendliche. Es kann folglich angenommen werden, dass es sich hier um ein junges Mädchen handelt. Als Bindeglied in der vorderen Bildreihe fungiert die mittlere Figur. Beide Arme deuten jeweils auf die danebenstehenden Personen. Im Gegensatz zu den Modellen im Hintergrund weisen alle einen Pony als Haarschnitt auf. Prinzipiell handelt es sich hier um Bekleidung der höheren Preisklasse. Der enorme Stoffverbrauch und die Detailarbeit deuten darauf hin. Einzelheiten, wie der Schalkragen und die Puffärmel im Bildvordergrund, weisen eine Affinität zur Mode auf. Die aufwendigen Frisuren benötigen einen enormen Zeitaufwand, den sich nur bestimmte Frauengruppen leisten können. Ähnliches gilt auch für die Verwendung von Make-up. Auch die Körperhaltung der Modelle unterstreicht diese Annahme. Die Nummern bei jedem Kleidungsstück könnten als Identifikationsnummern dienen. Die kleineren Zeichnungen zeigen jeweils eine zusätzliche Ansicht der Kleidungsstücke.

Ikonologische Analyse:

Die Überschrift „Am Land“ und die dargestellten Modelle lassen auf eine Urlaubs- bzw. Weekendmode schließen. Die Annahme, dass es sich hier um eine Präsentation von bauerlicher Arbeitskleidung oder Alltagskleidung handelt, ist auf Grund des Schnittes und des verwendeten

Schuhwerks zu verwerfen. Eine Berücksichtigung des Textinhaltes unterstützt dies: Begriffe, wie „Promenadenkleid“ oder „Weekendkleid“ suggerieren Ferienmode. Eindeutig sind die Stilelemente des ‚New-Look‘ erkennbar: weitschwingende Röcke, akzentuierte Taille und schmaler Oberbereich. Alle Modelle enden ca. 30 cm über dem Boden. Dies entspricht exakt der vorgegebenen Länge dieser Modelinie. Die ‚Stoffverschwendung‘ setzt sich in den Accessoires fort. Angenähte Capes, großzügig geschnittene Ärmel, Handschuhe, Hüte und Taschen komplimentieren diesen Trend. Alle Stilelemente sind in dieser Präsentation vereint. Der Zeitschriftentypus begründet die Identifikationsnummer und die kleinformatige Darstellung, die neben den Figuren zu erkennen sind. Mit Hilfe dieser Zahlen können die Modelle den Texterklärungen und den Schnittbogenmustern, die sich im Heft befinden, erst zugeordnet werden. Mit Hilfe dieser kurzen Beschreibungen werden LeserInnen über wichtigen Details informiert. Dazu zählen die Art des Materials, die Variationen im Muster und die Hinweise auf Accessoires und Besonderheiten. Die kleineren Darstellungen zeigen jeweils die andere Ansicht der Kleidungsstücke. Die Textzeile: „55011 Sommerkleid aus pastellfarbigem Leinen mit Madeirastickereien“ beschreibt das Kleidungsstück am linken vorderen Bildrand. Im Gegensatz zu den anderen Kleidern wirkt dieses Modell eher dunkel gehalten, wie bereits erwähnt wurde. Aus der Beschreibung lässt sich erkennen, dass es sich nicht um einen dunklen Stoff, sondern um eine helle Farbe handelt. Hierin zeigt sich, nach Roland Barthes, die Sprache der Mode. Ohne den Text könnte dies nicht festgestellt werden. Ähnliches gilt für die mittlere Figur im Bildhintergrund. Sie zeigt tatsächlich ein Kleidungsstück für jüngere Frauen: „55012 Jungmädchenkleid aus Etamin mit bunten Blenden.“ Ein spezifischer Bezug zum Matrosenlook wird allerdings nicht hergestellt, sondern eher entkräftet, da die „Blenden“ bunt gehalten sind. Die Zweizeiler geben auch nähere Hinweise zum Stoffmaterial: „55031 Sommerkleid aus bedrucktem Kreton mit breiten Säumen.“ Dieser Stoff wird in den Nachkriegsjahren offensichtlich vermehrt verwendet und zählt eher zu den billigeren Materialien. Obwohl auf dem ersten Blick kein Hinweis auf die Sparmaßnahmen in der Nachkriegszeit erkennbar ist, zeigt die Verwendung eines billigen Fabrikats einen ersten Hinweis für diese Problematik. Die dargestellten Frauen lassen sich nicht gleichsetzen mit einem realen Körperbild. Es handelt sich hier um Modelle, die den Körperidealen der DesignerInnen unterliegen. Bei diesem Bild entspricht die Breite der Taille der mittleren Figur im Bildvordergrund der Breite des Unterarms. Die perfekte Präsentation der gezeigten Mode steht im Vordergrund. Das Zielpublikum sind eindeutig Frauen aus den höheren Schichten bzw. die SchneiderInnen dieser Frauen.

5.4. Fazit

Die Abbildungen der Analysen lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: Haushaltszeitschrift und Schnittmusterheft. Jede Gruppe spricht, wie in Kapitel 5.2. erwähnt, unterschiedliche Zielgruppen an. Dies spiegelt sich in den optischen Umsetzungen und den dazugehörigen Texten wider. Bei den Schnittmusterheften sind die Bilder von Bedeutung. Die Modelle nehmen fast vollständig eine ganze Blattseite ein. Hier steht die Bekleidung eindeutig im Vordergrund. Dies ist ein deutlicher Unterschied zu den Beiträgen aus den Haushaltszeitschriften, da sich hier der Text und die Bebilderung die Waage halten. Den engen Zusammenhang zwischen Schrift und Bild sieht man/frau auch in der Anordnung der Komponenten. Die schriftlichen und die optischen Elemente sind bei der Haushaltszeitschrift immer miteinander verbunden. Entweder die Bilder umgeben den Text oder umgekehrt. Bei den Schnittvorlagen gibt es eine klare Trennung. Die Gründe dafür liegen in den unterschiedlichen Erwartungshaltungen der Zielgruppen. Für die SchneiderInnen sind die wichtigsten Informationen zur Umsetzung von Bedeutung, die Art des Stoffes, die besonderen Schnitte und die wichtigsten Einzelheiten. KäuferInnen von Schnittmusterheften müssen nicht zu den Trends hingeführt werden, sie haben sich bereits dafür entschieden. Im Gegensatz zu den KonsumentInnen der Haushaltszeitschriften, die durch diese erste Hinweise zu den Tendenzen in der Mode erhalten. Folglich muss auch der dazugehörige Artikel diese Aufgabe übernehmen, wie auch die Analysen zeigen. Die meisten Präsentationen bei den Haushaltszeitschriften stellen kleine Alltagsszenen nach. Der/die LeserIn kann sich dadurch leichter mit den Modellen identifizieren. Eine Ausnahme bildet dabei die Abbildung B „Dienstkleidung der Hitlerjugend“. Bei allen gewählten Bildern handelt es sich um gezeichnete Schwarz-Weiß-Darstellungen. Die Farbe ‚bekommt‘ der/die LeserIn erst durch die schriftlichen Informationen, die meist mit Nummern mit den Modellen verbunden sind. Bild und Text stehen in einer engen Beziehung zueinander, die berücksichtigt werden muss. In den Einzelheiten ergeben die Analysen folgende Erkenntnisse:

In der Abbildung B „Dienstkleidung der Hitler-Jugend“ stehen die Beschreibungen in der Mitte und die Bilder bauen sich um diese auf. In dem Beitrag aus dem Schnittmusterheft, Abbildung C, benötigt der Text deutlich weniger Platz. Während bei den Schnittvorlagen Hinweise auf die Details gegeben werden, fallen diese bei den Beschreibungen der Uniformen weg. Die Beschreibung des Modells 156 aus der Abbildung C: „156: Kostüm aus Alcy Jaspé. Taillierte Jacke mit schräg angesetzten Seitenpartien. Passementeriemotive. Taschenpatten. Angesetzte Volantteile am Rock.“, ist nur mit einer entsprechenden Vorkenntnis verständlich.

Praktische Tipps auf die Stoffmenge und die entstehenden Kosten sind bei der Haushaltszeitschrift wichtiger. Bei den Schnittmustervorlagen erhält der/die LeserIn einen größeren Spielraum in der Umsetzung. Er/Sie kann selbst die bevorzugte Farbe für das Kleidungsstück auswählen. Uniformen unterliegen bestimmten Vorgaben, die nicht persönlich bestimmt werden können. Das Individuum tritt in der Uniform zurück. Dies erkennt man/frau auch im Text. Während im Schnittmusterheft genaue Farbangaben fehlen, steht in der Haushaltszeitschrift: „R 24233. Jungmädel-Rock aus dunkelblauem BDM.-Rockstoff.“ Die Gemeinsamkeiten zwischen den Darstellungen der BDM-Uniformen und den Schnittvorlagen zeigten sich vor allem in der Zusammensetzung dieser Kleidungsstücke. Das Kostüm besteht immer aus einer Jacke, einem Rock sowie einer Bluse. Diese Bestandteile zeichnen sowohl das Ensemble als auch die weiblichen Uniformen aus. Eine weitere Ähnlichkeit zeigt sich in der Länge des Rockes. Alle Modelle reichen bis zur Hälfte der Wade. Dass die Rock- oder Kleiderlänge ein wichtiger Bestandteil einer Trendrichtung ist, zeigt sich in den 20er Jahren genauso wie in den Nachkriegsjahren. Jenes Modell mit der größten Neigung zur Uniformierung aus dem Magazin *Wiener Modelle*, Nummer 153, und das Modell aus *Die Deutsche Frau*, Nummer V 24234, weisen zusätzliche Gemeinsamkeiten auf. Beide tragen eine hoch geschlossene Bluse und eine Krawatte beziehungsweise ein Halstuch. Die endgültige Durchsetzung des Uniformierungstrends erfolgte ab 1938. Aus dieser Abbildung ist dennoch ersichtlich, dass bereits im Laufe des Jahres 1936 eine Affinität zur Uniform aufkam. Für diese Annahme spricht auch die Tatsache, dass eine Trendentwicklung benötigt wird, jedoch nicht sofort passieren kann. Trachtenelemente sind kaum vorhanden, das Kostüm hat sich eindeutig als Trend im Nationalsozialismus durchgesetzt.

Bei den Abbildungen D und E nimmt der Text einen großen Bereich ein. Das Bild D aus *Modelle aus Wien* zeigt einen Unterschied zu den anderen Illustrationen aus den Schnittmustermagazinen. Der lange Text ist darauf zurückzuführen, dass es sich hier um die Einleitung für das Magazin handelt. Inhaltlich nimmt der Artikel keinen direkten Bezug zu der präsentierten Bekleidung. Auch optisch sind beide Bereiche voneinander getrennt und füllen jeweils die linke und die rechte Blattseite aus. Bei der Präsentation E umgibt der Text die Personen. Alle Modelle sind mit Nummern gekennzeichnet, die die Verbindung zu den kurzen Beschreibungen herstellen. Inhaltlich unterscheiden sich diese Texte stark voneinander. In der Haushaltszeitschrift werden nur die wichtigsten Informationen vermittelt: „Rock mit teilweise abgesteppten Taschen. Ultra-Modell R 567“. Der Text im Schnittmustermagazin geht deutlich

genauer auf die Details ein und hebt die Besonderheiten vor: „2135. Vormittagskleid aus Seidenvoile, dessen Aufputz originelle Steppe und dunkle Seidenstreifen sind, letztere die Taschenschlitze markierend.“ Die LeserInnen der Haushaltszeitschrift erhalten die Einzelheiten erst durch den Fließtext. Dieser versucht die Adressaten von den Vorteilen der neuen Blusen zu überzeugen. Eine Kaufentscheidung für die Modelle wurde noch nicht getroffen. Dem Zielpublikum entsprechend hebt der Text die Zweckmäßigkeit in den Vordergrund. Für den/die BetrachterIn des Schnittmusters muss keine Überzeugungsarbeit geleistet werden. Der praktische Aspekt einer Kleidung spielt keine Rolle. Hier wird vor allem die Persönlichkeit der modischen Frau angesprochen. Der Artikel suggeriert, dass die Mode und die Frau, die sie trägt, keinerlei Einschränkungen unterliegen. Die unterschiedlichen Bedürfnisse der Adressatinnen zeigen sich besonders in den Details. Während die Damen in der Haushaltszeitschrift als einziges Accessoire ein Halstuch tragen, ist jede Figur in dem Schnittmustermagazin mit Handschuhen, Hut und Handtasche ausgestattet. Eine körperliche Arbeit ist mit dieser Mode nicht möglich und für diese Zielgruppe auch nicht von Bedeutung. Keiner der Texte nimmt explizit Stellung zu den Kriegsjahren. Nur die Betonung auf die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten und die Wiederverwendung von vorhandenen Kleidungsstücken geben Hinweise auf diesen Zeitraum. Mode dient immer zur Versendung von Signalen. In beiden Magazinen vermitteln die Bekleidung und der Text Normalität und Stabilität. Im Fall des Schnittmusters erreichen diese Signale, auf Grund des Verbreitungskreises, auch andere Länder. Bei der Haushaltszeitschrift dient die Kleidung auch zur Stärkung der Heimatfront. Es zeigt sich, dass auch Mode ein wichtiger und effektvoller Teil der Propagandamaschinerie war. „[...] persuading can be done in many ways, not least through visual propagande, which appeals more to the emotionals than to the intellect. Because of this appeal, visual propaganda is a particularly valuable tool in wartime, especially in manipulating morale motivation, [...]“²²³ Alle Damen tragen eine typische Frisur der Kriegsjahre: Die Haare sind schulterlang, aus dem Gesicht gekämmt und im Nacken eingerollt. Bei der Bekleidung sind die Gemeinsamkeiten nur bei genauer Betrachtung erkennbar. Jedes Modell hat exakt dieselbe Rocklänge, die knapp unter dem Knie endet. Eine weitere Übereinstimmung ist die Akzentuierung der Körpermitten. Mit Hilfe von Gürteln oder Abnähern erscheinen die Taillen in den Abbildungen sehr schmal. Der Schnitt rückt die weiblichen Formen

²²³ Atkins, Jacqueline M., Propaganda on the home fronts. Clothing and textiles as a message, in: Dower, John W./Gordon, Beverly/Hiroshi, Kashiwagi/Kirkham, Pat/Lamonaca, Marianne/Lant, Antonia/Otaka, Miyuki/Rennie, Paul/Midori, Wakakuwa (Hrsg.), *Wearing Propaganda. Textiles in the Homefront in Japan, Britain and the United States, 1931-1945*, Singapore 2005, S. 51-73, hier S. 51.

in die Augen des Betrachters/der Betrachterin. Es fällt auf, dass drei Röcke Falten besitzen. Dies steht in einer deutlichen Diskrepanz zu der Forschungsliteratur, die darauf hinweist, dass auf Grund des Mangels an Stoffen auf Falten verzichtet werden musste.²²⁴ Es kann festgehalten werden, dass auch in Kriegszeiten Mode existieren kann.

Wieder zeigen sich bei den Abbildungen F und G die spezifischen Unterschiede in den Präsentationen. Bei der Seite aus der Haushaltszeitschrift dominiert eindeutig der Text. Die Informationen erfolgen nur aus dem Artikel, in diesem Fall gibt es keine Identifikationsnummern. Bei Bild G gibt es nur kurze Beschreibungen zu den Modellen. Beide Überschriften signalisieren unterschiedliche AdressatInnen: „Vier auf einem Schlag. Selbstschneidern ist keine Zauberei.“ und „Auf dem Land“. Trotz der unterschiedlichen Zielgruppen lässt sich auch für die Abbildungen F und G eine Gemeinsamkeit feststellen: die Form und Länge des Rockes. Der ‚New-Look‘ kann als schichtübergreifendes Phänomen identifiziert werden. Sowohl in dem alltäglichen Magazin als auch bei den gehobenen Schnittmustern kommt dieser Trend vor. In der Haushaltszeitschrift zeigt sich der Look angepasster: Der Stoffverbrauch wird deutlich geringer gehalten, indem auf zusätzliche Accessoires verzichtet wird. Ebenso hat die Wandelbarkeit einen großen Stellenwert. Keines der gezeigten Modelle in *Wiener Modell* beinhaltet Variationsmöglichkeiten. Der Rock in der Haushaltszeitschrift präsentiert sich hingegen in mehreren Verwendungsarten. Dadurch wird der enorme Verbrauch an Mitteln legitimiert. Dies ist bei der anderen Zielgruppe nicht notwendig. Besonders auffällig ist, dass ein Kleid bei den Schnittvorlagen, die Nummer „55013“, und das Kostüm bei der Haushaltszeitschrift aus dem gleichen Material gefertigt wurden. Die Hervorhebung des preiswerteren Materials ist ein zentrales Element der Zeitschrift *Die kluge Hausfrau*. Auch die höheren Schichten mussten offensichtlich in Zeiten des Mangels darauf zurückgreifen, allerdings ohne dies zu betonen. Diese Beobachtung steht in einer Diskrepanz zu den auffälligen Schnitten. Bei der Betrachtung beider Bilder fällt die unterschiedliche Körperhaltung auf. Die Modelle der Schnittmuster wirken deutlich graziler, meist ist ein Fuß vor den anderen gesetzt. Jene Frau, die bei der Haushaltszeitschrift abgebildet wird, steht mit beiden Beinen fest auf dem Boden der Realität. Sie muss sich um Haushalt, Mann und Kinder kümmern, nicht aber um das entsprechende Make-up, das hier komplett fehlt. Frauen der Oberschicht können es sich erlauben, durch das Leben zu ‚schweben‘, und sich Zeit für die Pflege gestatten. Auch die Gestaltung der Haare unterstützt

²²⁴ Vgl. dazu: Loschek, Mode, S. 108-138; Sultano, Mode unterm Hakenkreuz, S. 18-24; Lehnert, Geschichte der Mode, S. 32-41.

diese These. Auf der einen Seite ein kurzer praktischer Pagenschnitt, auf der anderen Seite kunstvoll geformte Haare. Dennoch zeigt hier die ‚Durchschnittsfrau‘ ein deutlicheres Gespür für Mode. Sie trägt bereits den Trend der kommenden Jahre. Es wird hier angedeutet, dass sich dieser nach der ‚Trickle-Up-Theorie‘ entwickelt hat.

Als Trendmerkmale in der Mode lassen sich damit zwei Kriterien identifizieren: die Taille und die Rocklänge. Mit anderen Worten einerseits das Weiblichkeitsideal und andererseits die gewünschten Anforderungen an die Frau. Je weiblicher desto stärker erhält die Körpermitte eine Betonung, je emanzipierter desto kürzer wird der Rock. Besonders deutlich erkennt man/frau diese Zusammenhänge bei den Modepräsentationen aus den 20er und den 30er Jahren. Bei der Abbildung A verschwinden die ‚runden‘ Formen unter den Schnitten. Die ‚neue‘ und unabhängige Frau präsentiert sich auch in der Mode. Emanzipation hängt meist mit der Berufstätigkeit einer Frau zusammen. Diese ermöglicht dem weiblichen Geschlecht ein eigenes Einkommen, weniger Abhängigkeit von einem Mann und somit neue Handlungsräume. Durch die Berufstätigkeit ändern sich die Ansprüche an die Kleidung. Funktionalität ist hier von Bedeutung. In der Gebrauchsmode wird weitgehend auf Accessoires verzichtet. Ein enger langer Rock oder auch ein weiter Rock sind bei einer Tätigkeit hinderlich. In den untersuchten Zeiträumen ist die Rocklänge ein wichtiges Kriterium. Die Zusammenhänge zwischen den Magazinen für ein Zielpublikum aus der Oberschicht und der Zeitschrift sind deutlich erkennbar und schließen einander nicht aus. Es kommt zu einer Modifizierung für den Alltagsgebrauch, an der die Einflüsse vom vorherrschenden Trend deutlich erkennbar sind. Damit erhält die ‚Trickle-Down-Theory‘ ihre Berechtigung. Aber auch der umgekehrte Fall präsentiert sich bei den Untersuchungen. In der Analyse der Nachkriegsjahre erscheint die ‚Trickle-Up-Theory‘; der kommende Frisuren-Trend zeigt sich bei der Frau aus der Haushaltszeitschrift früher als bei den Schnittmustern. Die Mode ist folglich unter mehreren Blickwinkeln zu betrachten.

Es muss festgehalten werden, dass ein umfassendes Bild zur Mode und zu Images auch Fotografien einbeziehen sollte. Fotografien, die private Szenen darstellen, zeigen meist auch nur spezielle Momente, aber: „Das Besondere dabei: In den privaten Fotos findet sich nicht nur das Modell, sondern die Praxis, also das, was heute ‚Trendscouts‘ zu erhaschen versuchen.“²²⁵ Eine Auseinandersetzung mit Frauennachlässen wäre wünschenswert.

²²⁵ Krauss, Marita, Kleine Welten. Alltagsfotografie – die Anschaulichkeit einer „privaten Praxis“, in: Paul, Gerhard (Hrsg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 57-75, hier S. 61.

Zusammenfassung

Die These von Walter Benjamin: „Wer sie [die Mode] zu lesen verstünde, der wüßte [sic!] im voraus [sic!] nicht nur um neue Strömungen der Kunst, sondern um neue Gesetzbücher, Kriege und Revolutionen.“²²⁶, stand am Beginn aller Überlegungen. Das Hauptaugenmerk lag auf der Entschlüsselung dieser Codes, die die Mode sendet. Aufbauend auf die Theorien der Soziologen Roland Barthes, Georg Simmel, Walter Benjamin, Thorstein Veblen und René König konnte gezeigt werden, dass Mode und Bekleidung bedeutende Elemente in einem sozialen System sind, die regulativ wirken. Änderungen in der Gesellschaft von 1930-1950 spiegelten sich folglich in der Kleidung wider.

Die 30er Jahre und die Machtergreifung der Nationalsozialisten stellten eine bedeutende Zäsur in den Lebenswelten der Menschen dar. Um die Unterschiede und die spezifischen Elemente der Bekleidung unter diesem Regime hervorzuheben, widmete sich das 2. Kapitel den 20er Jahren. Hier zeigte sich die Verbindung zwischen gesellschaftlichen Vorgängen und Mode besonders deutlich. Die Frau musste nach dem Krieg ihren ‚Mann‘ stehen und sich den neuen beruflichen Gegebenheiten anpassen. Weibliche Angestellte stellten andere Anforderungen an die Mode als die vorangegangene Frauengeneration. Beweglichkeit und Komfort in der Arbeit und Freizeit standen nun im Vordergrund. Das Korsett wurde in den Kleiderschrank verbannt. Äußerliche Geschlechtsmerkmale verschwanden in den geradlinigen Schnitten der Kleidung: Die Taille rutschte herab, die Kleider umspielten locker den Körper und der Rock wurde deutlich kürzer. Die Verbindung zwischen Bekleidung und Geschlechtercodes fand sich in allen Zeitabschnitten wieder. In den 20er Jahren war es die Garçonne, die für das Spiel mit den Geschlechterrollen stand. Mit den kurzen Haaren, der männlichen Bekleidung und der Zigarette stellte sie die festgesetzten Codes in Frage. In der ‚Realität‘ konnte sich dieser Typus nicht durchsetzen. Am Ende dieser Periode kam es erneut zu einem Wandel. Ab 1927 bedeckte das Kleid wieder die weiblichen Knie und saß eng in der Taille. Es lässt sich festhalten, dass bereits am Ende der 20er Jahre der Wunsch nach mehr Weiblichkeit und der klassischen Rollenverteilung bemerkbar wurde.

Diese Tendenzen entsprachen dem Frauenbild unter dem nationalsozialistischen Regime. Das System benutzte die Macht der Mode für ihre Vorstellungen, in wirtschaftlichen, politischen

²²⁶ Benjamin, Das Passagenwerk, S. 112.

und sozialen Bereichen. Selbst in den Kriegszeiten gab es Modeveranstaltungen zu demonstrativen Zwecken. Eigene Institutionen, wie das ‚Haus der Mode‘ und das ‚Deutsche Modeamt‘, wurden gegründet, um eine absolute Kontrolle im Modesektor zu erhalten. Die Kontrolle setzte sich bei der Bekleidung der weiblichen Bevölkerung fort. Eine sorgende Mutter und Hausfrau sollte Tracht tragen. Kaum ein anderes Kleidungsstück ist so eng mit Geschlechtercodes verbunden wie das Dirndl. Durch das enge Mieder erhalten der Brustbereich und die Hüften eine besondere Betonung. Die dazugehörige Schürze ist der Inbegriff der Mütterlichkeit. Diese Codes versuchte der Nationalsozialismus für seine Zwecke zu nutzen. Trotz aller Bemühungen überzeugte das Dirndl die Frauenwelt nicht. In der Realität spielte die Tracht, wie auch die Quellen zeigten, keine große Rolle. Die weibliche Bevölkerung widersprach der Modediktatur und setzte damit ein Zeichen des Widerstandes. Ein anderes Kleidungsstück prägte das Alltagsbild: das Kostüm. Den Ursprung nahm dieser Trend in den Uniformen der unterschiedlichen Organisationen der NS. Die Verbindung zwischen Uniform und Kostüm ergab sich aus der spezifischen Zusammensetzung beider Stile: Jacke, Rock und Bluse. Auch hier zeigte sich die enge Verbindung zwischen Frauen- und Kleidungsimages. In den Schnitten der Uniformen verschwanden die weiblichen Geschlechtsmerkmale. Das Individuum war nicht mehr von Bedeutung, das Kollektiv zählte. Besonders deutlich präsentierte sich dieser Vorgang bei der bildlichen Präsentation der Uniformen. Zusätzlich unterstützte die Variabilität den ‚Siegeszug‘ des Ensembles. Vor allem in den Kriegsjahren und den Stoffrationierungen stellte sich dies als enormer Vorteil heraus. Die Überlegungen zu Tracht und Uniformen zeigten deutlich, dass sich nicht jeder initiierte Trend Erfolg hatte. Das Kostüm setzte sich in der Zeit des Nationalsozialismus durch, weil die ‚tragende‘ Partei dieses Kleidungsstück akzeptierte.

In der Nachkriegszeit fungierte Bekleidung zur Vermittlung von Normalität und Stabilität. Erneut kam es zu einer Umstrukturierung in der Gesellschaft. Das Leben zeichnete sich durch Verzicht und Mangel aus. Frauen wurden immer mehr zu ‚Ernährerinnen‘ der Familien. Die Bekleidung in den Zeitschriften spiegelte dies nicht wider. Christian Dior erschuf mit dem ‚New-Look‘ eine Mode, die sich durch enormen Stoffverbrauch und betonter Weiblichkeit auszeichnete. Eine schmale Taille unterstrich dieses Erscheinungsbild. Diese Modelle entsprachen den Wünschen des weiblichen Geschlechts und der Sehnsucht nach alten Strukturen. Mit allen Mitteln versuchten die Frauen dem Ideal zu entsprechen. Eine weibliche Person im ‚Trümmerkleidung‘ fand sich in keiner Abbildung wieder.

Genauso wenig wie die 20er Jahre nur von der Garçonne geprägt waren, zeigten sich im Nationalsozialismus alle Mütter im Dirndl oder alle Nachkriegsfrauen im ‚Trümmerlook‘. Im betrachteten Zeitraum ist dies ein wiederkehrender Prozess: Nach dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg erfolgte immer wieder die Umkehr zu mehr Weiblichkeit. Geht man/frau von der Mode aus, haben die Nationalsozialisten diesen Trend nicht gesetzt, sondern lediglich aufgegriffen und verstärkt. An der Mode war diese Tendenz bereits am Ende der 20er Jahre ersichtlich. In der Nachkriegszeit stellte sich ein ähnlicher Vorgang dar. Die Frauen mussten in die (Hosen-)Rolle des Mannes schlüpfen, die traditionellen Rollenwahrnehmungen bekamen Risse, und trotzdem kehrten sie wieder in den ‚New-Look‘ zurück. Dennoch sollte auch hier noch einmal betont werden, dass in keinem Zeitabschnitt eine tatsächliche Änderung der Lebensrealitäten der Frauen stattfand. Kinder, Familie und Haushalt blieben immer ein weiblich konnotierter Raum. Für den dargestellten Zeitraum musste der These widersprochen werden, dass die Verwendung der Hose als Kleidungsstück für Frauen eine Veränderung ihrer Lebensrealitäten bedeutet hätte. Es handelte sich bei der Verwendung dieses Kleidungsstücks stets um eine Imitation, ein Spiel mit den Geschlechterrollen oder um eine Notsituation, aber nicht um eine Änderung der Festschreibungen. Eine Hose im Alltag der Frauen war bei den Untersuchungen der Gebrauchsmode nicht ersichtlich. Der Realitätsbezug stellte sich als eine große Herausforderung in der Quellenanalyse dar. Dennoch kam es, meiner Meinung nach, nie zu einem kompletten Stillstand in der Mode, auch nicht in den Kriegsjahren. Eine verlangsamte Entwicklung wäre hier der passendere Ausdruck. Mode existiert immer und hat immer existiert. Selbst aus einer Notsituation heraus konnte sich eine modische Tendenz entwickeln. Die Kleidung von oben präsentierte sich in den Schnittmusterbeispielen, bei der Alltagsmode wurde auf die Haushaltszeitschriften zurückgegriffen. Das Argument, dass die Trends aus den oberen Bereichen keinen Einfluss auf die Alltagsbekleidung nehmen, ließ sich durch die Ergebnisse aus der Quellenanalyse entkräften. In modifizierter Weise war immer eine Beziehung nachweisbar. Die Rocklänge und die Mode der Frau zeigten sich damit als entscheidende Hinweise auf ihre soziale Stellung. Abschließend lässt sich festhalten, dass eine Auseinandersetzung mit der Alltagsgeschichte auch die Mode einbeziehen muss.

Literaturverzeichnis

Arabatzis, Stavros, Versenkung ins Äußere. Elemente einer Theorie der Mode, Wien 2004.

Atkins, Jacqueline M., Propaganda on the home fronts. Clothing and textiles as a message, in: Dower, John W./Gordon, Beverly/Hiroshi, Kashiwagi/Kirkham, Pat/Lamonaca, Marianne/Lant, Antonia/Otaka, Miyuki/Rennie, Paul/Midori, Wakakuwa (Hrsg.), Wearing Propaganda. Textiles in the Homefront in Japan, Britain and the United States, 1931-1945, Singapore 2005, S. 51-73.

Bandhauer-Schöffmann, Irene/Duchen, Claire, Nach dem Krieg. Frauenleben und Geschlechterkonstruktionen in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg, Herbolzheim 2000.

Bandhauer-Schöffmann, Irene, Versorgen und Vergessen. Die Hungerjahre im Nachkriegswien, in: Bandhauer-Schöffmann, Irene/Duchen, Claire (Hrsg.), Nach dem Krieg. Frauenleben und Geschlechterkonstruktionen in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg, Herbolzheim 2000, S. 85-104.

Barthes, Roland, Die Sprache der Mode, Frankfurt am Main 1985.

Bauer, Ingrid, „Besatzungsbräute“. Diskurse und Praxen einer Ausgrenzung in der österreichischen Nachkriegsgeschichte 1945-55, in: Bandhauer-Schöffmann, Irene/Duchen, Claire (Hrsg.), Nach dem Krieg. Frauenleben und Geschlechterkonstruktionen in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg, Herbolzheim 2000, S. 261-276.

Bauer Ingrid, Eine frauen- und geschlechtergeschichtliche Perspektivierung des Nationalsozialismus, in: Tálos, Emmerich/Hanisch, Ernst/Neugebauer, Wolfgang/Sieder, Reinhard, NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch, Wien 2000, S. 409-443.

Benjamin, Walter, Das Passagenwerk, in: Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, Bd. V/1, Frankfurt am Main 1982, S. 110-132.

Berger, Franz Severin/Holler, Christiane, Trümmerfrauen. Alltag zwischen Hamstern und Hoffen, Wien 1994.

Bertschik, Julia, Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945), Köln 2005.

Bock, Gisela, Der Nationalsozialismus und die Frauen, in: Sösemann, Bernd, Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft. Einführung und Überblick, Stuttgart 2002, S. 189-209.

Bock, Petra, Zwischen den Zeiten – Neue Frauen und die Weimarer Republik, in: Bock, Petra/Koblitz, Katja, Neue Frauen zwischen den Zeiten. Ein studentisches Projekt an der FU Berlin in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Berlin 1995, S. 14-37.

Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982.

Breuss, Susanne, Der Stoff, aus dem Kleider sind. Aspekte der Kleidermaterialien, in: Kleider und Leute, Vorarlberger Landesausstellung, Renaissance-Palast Hohenems, 11. Mai bis 27. Oktober 1991, 68-81.

Breuss, Susanne, In einem Jahr zur Kugel, im nächsten zur Spindel. Körperideale und Kleidersilhouetten im 19. und 20. Jahrhundert, in: Kleider und Leute, Vorarlberger Landesausstellung, Renaissance-Palast Hohenems, 11. Mai bis 27. Oktober 1991, 42-62.

Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 14., 19. Auflage, Mannheim 1991.

Brockhaus, Gudrun, „Dann bist du verloren, liebe Mutter!“ Angst und Rassismus in NS-Elternratgeber, in: Diehl, Paula (Hrsg.), Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen, München 2009, S. 33-49.

Bussiek, Dagmar, Eintopf für die Volksgemeinschaft. Die Kultur des Alltags unter den Bedingungen der Diktatur, in: Faulstich, Werner (Hrsg.), Die Kultur der 30er und 40er Jahre, München 2009, S. 43-55.

Buxbaum, Gerda, Asymmetrie symbolisiert einen kritischen Geist! Zum Stellenwert von Mode, Uniform und Tracht im Nationalsozialismus, in: Institut für Museologie an der Hochschule für angewandte Kunst/u.a. (Hrsg.), Zeitgeist wider den Zeitgeist. Eine Sequenz aus Österreichs Verirrungen, Wien 1987, S. 181-188.

Buxbaum, Gerda, Mode aus Wien. 1815-1938, Wien 1986.

Butler, Judith, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1999.

Clancy, Deirdre, Costume since 1945. Couture, street style and anti-fashion, London 1996.

Crane, Diana, Fashion and its social agendas. Class, gender and identity in clothing, Chicago 2000.

Diehl, Paula, Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus, in: Diehl, Paula (Hrsg.), Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen, München 2006, S. 9-30.

Diehl, Paula, Macht – Mythos – Utopie. Die Körperbilder der SS-Männer, Berlin 2005.

Dorner, Maren/Völkner, Kathrin, Lebenswelten der weiblichen Angestellten: Kontor, Kino und Konsum?, in: Bock, Petra/ Koblitz, Katja (Hrsg.), Neue Frauen zwischen den Zeiten. Ein studentisches Projekt an der FU Berlin in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Berlin 1995, S. 84-111.

Drost, Juliane, La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur, Göttingen 2003.

Eder, Franz X., Privater Konsum und Haushaltseinkommen im 20. Jahrhundert, in: Eder, Franz X./Eigner, Peter/Resch, Andreas/Weigl, Andreas (Hrsg.), Wien im 20. Jahrhundert. Wirtschaft, Bevölkerung, Konsum, Innsbruck 2003, S. 201-285.

Eichstedt, Astrid, Irgendeinen trifft die Wahl, in: von Soden, Kristine/Schmidt, Maruta (Hrsg.), Neue Frauen. Die zwanziger Jahre, Berlin 1988, S. 9-15.

Eigner, Peter/Resch, Andreas, Die wirtschaftliche Entwicklung Wiens im 20. Jahrhundert, in: Eder, Franz X./Eigner, Peter/Resch, Andreas/Weigl, Andreas (Hrsg.), Wien im 20. Jahrhundert. Wirtschaft, Bevölkerung, Konsum, Innsbruck 2003, S. 8-140.

Faulstich, Werner, Einführung: Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, in: Faulstich, Werner (Hrsg.), Die Kultur der 30er und 40er Jahre, München 2009, S. 7-24.

Flemming, Jens, „Die Frau ist Geschlechts- und Arbeitsgenossin des Mannes“. Die Frauen und der Nationalsozialismus, in: Faulstich, Werner (Hrsg.), Die Kultur der 30er und 40er Jahre, München 2009, S. 57-70.

Frevert, Ute, Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit, Frankfurt am Main 1986.

Frevert, Ute, Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte, in: Elefanten Press (Hrsg.), Hart und Zart. Frauenleben 1920-1970, Berlin 1990, S. 15-20.

Gaugele, Elke, Schurz und Schürze. Kleidung als Medium der Geschlechtskonstruktionen, Köln 2002.

Gehmacher, Johanna/Hauch, Gabriella, Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus. Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen, Wien 2007.

Gehmacher, Johanna, Im Umfeld der Macht: populäre Perspektiven auf Frauen der NS-Elite, in: Frietsch, Elke/Herkommer, Christine (Hrsg.), Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945, Bielefeld 2009, S. 49-69.

Gerbel, Christian/Mejstrik, Alexander/Sieder, Reinhard (Hrsg.), Die „Schlurfs“. Verweigerung und Opposition von Wiener Arbeiterjugendlichen im Dritten Reich, in: Tálos, Emmerich/Hanisch, Ernst/Neugebauer, Wolfgang/Sieder, Reinhard, NS-Herrschaft in Österreich. Ein Handbuch, Wien 2000, S. 523-548.

Guenther, Irene, Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich, Oxford 2004.

Gugglberger, Martina, „Das hätte ich nicht gekonnt: nichts tun“. Widerstand und Verfolgung von Frauen am Beispiel des Reichsgaues Oberdonau, in: Gehmacher, Johanna/Hauch, Gabriella, Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus. Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen, Wien 2007, S. 152-168.

Hauch, Gabriella, Nationalsozialistische Geschlechtspolitik und bäuerliche Lebenswelten. Frauenspezifische Organisation – Arbeitsteilungen – Besitzverhältnisse, in: Gehmacher, Johanna/Hauch, Gabriella, Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus. Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen, Wien 2007, S. 70-86.

Haupt, Heinz-Gerhard, Der Konsument, in: Frevert, Ute/Haupt, Heinz-Gerhard, Der Mensch des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main/New York 1999, S. 301-323.

Hollander, Anne, Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung, Berlin 1995.

Hollander, Anne, Seeing through clothes, London 1993.

Hornung, Ela, Heimkehrer und wartende Frau. Zur Symptomatik eines Geschlechterverhältnisses nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich, in: Bandhauer-Schöffmann, Irene/Duchen, Claire (Hrsg.), Nach dem Krieg. Frauenleben und Geschlechterkonstruktionen in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg, Herbolzheim 2000, S. 67-77.

Hornung, Ela/Sturm, Margit, Stadtleben. Alltag in Wien 1945 bis 1955, in: Sieder, Reinhard/Steinert, Heinz/Tálos, Emmerich (Hrsg.), Österreich 1945-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Wien 1995, S. 54-67.

Jacobeit, Sigrid, Die Wandlung vom „bäuerlichen Kleid“ zur Kleidung von Klein- und Mittelbäuerinnen. Im faschistischen Deutschland 1933 bis 1945, in: Museum für Volkskunde (Hrsg.), Kleidung zwischen Tracht+Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889-1989, Berlin 1989, S. 145-151.

Jacobeit, Sigrid, Kleidung und Hygiene, in: Jacobeit, Sigrid/Jacobeit, Wolfgang, Illustrierte Alltags und Sozialgeschichte Deutschlands. 1900-1945, Münster 1995, S. 286-318.

Jacobeit, Sigrid, Zur Kleidungsgeschichte im faschistischen Deutschland, in: Iggers, Georg (Hrsg.), Ein anderer historischer Blick. Beispiele ostdeutscher Sozialgeschichte, Frankfurt am Main 1999, S. 139-154.

Jhering von, Rudolph, Der Zweck im Recht, in: Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, Bd. V/1, Frankfurt am Main 1986, S. 124-125.

Kessemeier, Gesa, Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der „Neuen Frau“ in den Zwanziger Jahren, Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1939, Dortmund 2000.

König, René, Die Mode in der menschlichen Gesellschaft, in: König, René/Schuppisser, Peter (Hrsg.), Die Mode in der menschlichen Gesellschaft, Zürich 1958, S. 103-221.

König, René, Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode, Frankfurt am Main 1967.

Koch, Christine, Sachlich, sportlich, sinnlich. Frauenkleidung in den zwanziger Jahren, in: von Soden, Kristine/Schmidt, Maruta (Hrsg.), Neue Frauen. Die zwanziger Jahre, Berlin 1988, S. 16-19.

Kollontani, Alexandra, Die neue Frau, in: von Soden, Kristine/Schmidt, Maruta (Hrsg.), Neue Frauen. Die zwanziger Jahre, Berlin 1988, S. 6-7.

Kompisch, Kathrin, Täterinnen. Frauen im Nationalsozialismus, Köln 2008.

Krauss, Marita, Kleine Welten. Alltagsfotografie – die Anschaulichkeit einer „privaten Praxis“, in: Paul, Gerhard (Hrsg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 57-75.

Kuhn, Anette, Refamilisierung versus Emanzipation? Kritische Überlegungen zur gegenwärtigen Forschungslage, in: Bandhauer-Schöffmann, Irene/Hornung, Ela, Wiederaufbau weiblich. Dokumentation der Tagung „Frauen in der österreichischen und deutschen Nachkriegszeit“, Wien 1992, S. 138-157.

Lanwerd, Susanne/Stoehr, Irene, Frauen- und Geschlechterforschung zum Nationalsozialismus seit den 1970er Jahren. Forschungsstand, Veränderungen, Perspektiven, in: Gehmacher, Johanna/Hauch, Gabriella, Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus. Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen, Wien 2007, S. 22-68.

Lehnert, Gertrud, Geschichte der Mode. Des 20. Jahrhunderts, Köln 2000.

Lehnert, Gertrud, Mode, Köln 1998.

Loschek, Ingrid, Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart 2005.

Loschek, Ingrid, Mode im 20. Jahrhundert. Eine Kulturgeschichte unserer Zeit, München 1995.

Loschek, Ingrid, Wann ist Mode? Strukturen, Strategien und Innovationen, Berlin 2007.

Margueritte, Victor, La Garçonne. Piece en trois actes et quatre tableaux, Paris 1927.

Marotzki, Winfried/Stoetzer, Katja, Die Geschichte hinter den Bildern. Annäherung an eine Methode und Methodologie der Bildinterpretation in biographie- und bildungstheoretischer Absicht, in: Marotzki, Winfried/Niesyto, Horst, Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive, Wiesbaden 2006, S. 15-44.

Mentges, Gabriele, Die Angst vor der Uniformität, in: Mentges, Gabriele/Richard, Brigitte (Hrsg.), Schönheit der Uniformität. Körper, Kleider, Medien, Frankfurt am Main 2005, S. 17-42.

Metken, Sigrid, Der Kampf um die Hose. Geschlechterstreit um die Macht im Haus, Die Geschichte eines Symbols, Frankfurt am Main 1996.

Meyer, Sibylle/Schulze, Eva, Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges auf Familien, in: Bandhauer-Schöffmann, Irene/Hornung, Ela, Wiederaufbau weiblich. Dokumentation der Tagung „Frauen in der österreichischen und deutschen Nachkriegszeit“, Wien 1992, S. 112-137.

Petraschek-Heim, Ingeborg, Die Sprache der Mode. Wesen und Wandel von Tracht, Mode, Kostüm und Uniform, Wien 1966.

Reese, Dagmar, Verstrickung und Verantwortung. Weibliche Jugendliche in der Führung des Bundes Deutscher Mädel, in: Heinsohn, Kirsten/Vogel, Barbara/Weckel, Ulrike (Hrsg.), Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume im nationalsozialistischen Deutschland, Frankfurt am Main 1997, S. 206-222.

Sandgruber, Roman, „Kleider machen Leute“. Kleidung und geschlechtsspezifisches Konsumverhalten: Mengen, Farben, Formen, in: Breuss, Susanne/Eder, Franz X., Konsumieren in Österreich. 19. und 20. Jahrhundert, Innsbruck 2006, S. 147-165.

Schirach, Baldur von, Die Hitler Jugend. Idee und Gestalt, Leipzig 1938, in: Willmot, Louise, Zur Geschichte des Bundes Deutscher Mädel, in: Reese, Dagmar (Hrsg.), Die BDM Generation. Weibliche Jugendliche in Deutschland und Österreich im Nationalsozialismus, Berlin 2007.

Schmidlechner, Karin M., Frauen und Geschlechterbeziehungen in der steirischen Nachkriegszeit: die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, in: Schmidlechner, Karin M./Halbrainer, Heimo, Aus dem Blickfeld. Eine biographische Annäherung an ambivalente Lebensszenarien steirischer Frauen in der Nachkriegszeit (1939-1955), Graz 2008, S. 106-123.

Schmidt-Harzbach, Ingrid, Das Vergewaltigungssyndrom, Massenvergewaltigungen im April und Mai 1945 in Berlin, in: Bandhauer-Schöffmann, Irene/Hornung, Ela, Wiederaufbau weiblich. Dokumentation der Tagung „Frauen in der österreichischen und deutschen Nachkriegszeit“, Wien 1992, S. 181-198.

Schnierer, Thomas, Modewandel und Gesellschaft. Die Dynamik von „in“ und „out“, Opladen 1995.

Schulze, Hagen, Weimars Scheitern, in: Sösemann, Bernd (Hrsg.), Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft. Einführung und Überblick, München 2002, S. 53-65.

Simmel, Georg, Die Mode, in: Simmel Georg, Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, Gesammelte Essays, Berlin 1983.

Steinbach, Peter, Die Gleichschaltung. Zerstörung der Weimarer Republik – Konsolidierung der nationalsozialistischen Diktatur, in: Sösemann, Bernd, Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft. Einführung und Überblick, Stuttgart 2002, S. 78-113.

Stöckl, Helmut, Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild in massenmedialen Texten, Konzepte, Theorien, Analysemethoden, Berlin 2004.

Sultano, Gloria, Wie geistiges Kokain. Mode unterm Hakenkreuz, Wien 1995.

Thiel, Erika, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2000.

Toastmann, Gexi, Das Dirndl. Alpenländische Tradition und Moderne, Wien 1998.

Veblen, Thorstein, Die Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen, Frankfurt am Main 2007.

Veillon, Dominique, *Fashion under the Occupation*, Oxford 2002.

Vinken, Barbara, *Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1993.

Vocelka, Karl, *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*, Graz 2002.

Willingmann, Heike, *Kleid auf Zeit. Über den Umgang mit der Vergänglichkeit von Bekleidung*, in: Mentges, Gabriele/Nixdorff, Heide (Hrsg.), *zeit.schnitte. Kulturelle Konstruktionen von Kleidung und Mode*, Bamberg 2001, 141-222.

Willmot, Louise, *Zur Geschichte des Bundes Deutscher Mädel*, in: Reese, Dagmar (Hrsg.), *Die BDM Generation. Weibliche Jugendliche in Deutschland und Österreich im Nationalsozialismus*, Berlin 2007, S. 89-154.

Wolter, Gundula, *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose*, Marburg 1988.

Zeller, Susanne, *Der Dank der Republik. Zur Entlassung von Frauen unter der Personalabbauverordnung*, in: von Soden, Kristine/Schmidt, Maruta (Hrsg.), *Neue Frauen. Die zwanziger Jahre*, Berlin 1988, S. 48-49.

Quellennachweis

Bäumer, Gertrud, *Der Krieg und die Frau*, Stuttgart 1914, in: Frevert, Ute, *Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 1986, S. 146.

Die Deutsche Frau. Die Zeitschrift für die nationalsozialistischen Frauen Österreichs, April 1938.

Die Deutsche Frau. Die Zeitschrift für die nationalsozialistischen Frauen Österreichs, Juni 1938.

Die Deutsche Frau. Die Zeitschrift für die nationalsozialistischen Frauen Österreichs, Juli 1938.

Die Frau, 1947, in: Berger, Franz Severin/Holler, Christiane, *Trümmerfrauen. Alltag zwischen Hamstern und Hoffen*, Wien 1994, S. 97.

Die Frau, 3. Jg., Nr. 50, 1947, in: Hornung, Ela, *Heimkehrer und wartende Frau. Zur Symptomatik eines Geschlechterverhältnisses nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich*, in: Bandhauer-Schöffmann, Irene/Duchen, Claire (Hrsg.), *Nach dem Krieg. Frauenleben und Geschlechterkonstruktionen in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg*, Herbolzheim 2000, S. 74.

Die kluge Hausfrau. Kundenzeitschrift der Reichsorganisation der Kaufleute Österreichs, Heft 1, 1949

Die kluge Hausfrau. Kundezeitschrift der Reichsorganisation der Kaufleute Österreichs, Heft 2, 1949.

Die kluge Hausfrau. Kundenzeitschrift der Reichsorganisation der Kaufleute Österreichs, Heft 22, April 1951.

Magda F., in: Berger, Franz Severin/Holler, Christiane, Trümmerfrauen. Alltag zwischen Hamstern und Hoffen, Wien 1994, S. 122-123.

Nachrichtenblatt der Stadt Wien, 30.11.1940, 49Jg., Nr. 48, zit. nach: Sultano, Gloria, Wie geistiges Kokain. Mode unterm Hakenkreuz, Wien 1995, S. 113.

Wiener Kurier, 12. Oktober 1946.

Wiener Kurier, 16. November 1946.

Abbildungsnachweis

Die kluge Hausfrau. Kundenzeitschrift der Reichsorganisation der Kaufleute Österreichs, Heft 1, 1949, S. 5.

Der Haushalt. Wirtschaftlicher Berater der Hausfrau, 12. Jg., Nr. 6, Juni 1941, o. S.

Die Deutsche Frau. Die Zeitschrift für die nationalsozialistischen Frauen Österreichs, Juli 1938, S. 28.

Die kluge Hausfrau. Österreichische Familienzeitschrift, Folge 5, 1928, S. 4.

Modelle aus Wien, Nr. 17, Sommer 1940, S. 2.

Wiener Modelle, Jg. 5, Sommer 1936, S. 33.

Wiener Modelle, Nr. 55, Sommer 1949, o. S.

Abstract

Diese Arbeit zeigt die Beziehung zwischen Kleidungs- und Frauenimages auf. Die Basis zu den Überlegungen bilden die Modetheorien von Roland Barthes, Georg Simmel, Walter Benjamin, Thorstein Veblen und René König. Ihre soziologischen Abhandlungen stellen dar, welche unterschiedlichen Signale die Bekleidung senden kann. Diese Codes gilt es im Zeitraum von 1930-1950 zu untersuchen. Jedes Kapitel widmet sich den unterschiedlichen Phasen und teilt sich in zwei Abschnitte: das ‚Frauenbild‘ untersucht die Lebenssituation der Frauen, das ‚Modebild‘ präsentiert die Trends. Um die Änderungen in den 30er Jahren darzulegen, werden die 20er Jahre in die Überlegungen mit einbezogen. Alle Untersuchungen beschränken sich auf Deutschland und Österreich. Die Quellenanalyse erfolgt nach der Bildinterpretation von Erwin Panofsky. Der Quellenkorpus setzt sich aus Haushaltszeitschriften (*Die kluge Hausfrau*, *Der Haushalt*, *Die Deutsche Frau*) und Schnittmustermagazinen (*Wiener Modelle*, *Modelle aus Wien*) zusammen. Diese Wahl begründet sich auf die unterschiedlichen Zielgruppen der Zeitschriften. Das Hauptinteresse liegt auf der dargestellten Bekleidung und den Zusammenhängen zu den Lebenswelten der Frauen. Grundsätzlich begründen sich die Untersuchungen darauf, dass die Mode ein Spiegel eines sozialen Systems ist und immer existiert. Veränderungen in der Gesellschaft zeigen sich deutlich in der Mode wieder. Zwei wichtige Kriterien lassen sich nach den Untersuchungen festhalten: die Betonung der Taille und die Länge des Rockes. Mit der Bekleidung werden somit das Weiblichkeitsideal und die gewünschten Anforderungen an die Frauen widerspiegelt. Je weiblicher desto stärker rückt die Taille in das Blickfeld, je emanzipierter desto kürzer ist der Rock. Der enge Zusammenhang zwischen Frauen- und Kleidungsimages zeigt sich bestätigt. Bekleidung kann ebenso als Machtinstrument dienen, sowohl von einem Regime als auch von einem Individuum. Beide Vorgänge lassen sich im untersuchten Zeitraum belegen. Aus den Ergebnissen der Mode- und der Frauenbilder ergeben sich folgende Begriffspaare: die weibliche Angestellte oder la Garçonne für die 20er Jahre, Mutterkluft oder Arbeitskleidung in den 30ern und die Trümmerfrauen oder New-Look für die Nachkriegszeit. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es nie nur einen Frauentypus geben kann. Eine Auseinandersetzung mit der Frauengeschichte muss auch über die Mode erfolgen.

Curriculum vitae

Name:

Murtinger Andrea, geb. 02.02.1979 in Wien

Bildungsgang:

1985-1989 Volksschule Aspern, 1220 Wien

1989-1997 BRG u. BORG Polgarstraße, 1220 Wien

1997-2000 Medizin, Universität Wien (1999 Geburt eines Sohnes)

2000-2002 Psychologie, Universität Wien

2002-2011 Lehramtsstudium UF Deutsch, UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung,
Universität Wien